ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

સંપાદક
પુરુષોત્તમ ના૦ ગાંધી



નવજીવન પ્રકાશન મંદિર
અમદાવાદ



સ્વ૦ પંડિત નારાયણ મોરેશ્વર ખરે

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

સંપાદક
પુરુષોત્તમ ના૦ ગાંધી



નવજીવન પ્રકાશન મંદિર
અમદાવાદ

મુદ્રક અને પ્રકાશક
જીવણજી ડાહ્યાભાઈ દેસાઈ
નવજીવન મુદ્રણાલય, અમદાવાદ

પહેલી આવૃત્તિ, પ્રત ૧૦૦૦

સવા રૂપિયો

ઑક્ટોબર, ૧૯૩૯

સંપાદકીય

બઢત પલ પલ ઘટત છિન છિન ચલત ન લાગે વાર
બિરછકે જો પાત તૂટે લાગે નહિ પુનિ ડાર
નહિ ઐસો જન્મ વારંવાર.

દેહ ક્ષણભંગુર છે. પળેપળ જાગૃતિમાં ગાળો, એવો આદેશ આપતું ભક્ત મીરાંનું ભજન, દેશ રાગની હલકે અનેક વાર લલકારી, આશ્રમનું વાતાવરણ ભક્તિપૂર્ણ કરતા પંડિતજી એકાએક ફાની દુનિયાનો ત્યાગ કરી આપણી વચ્ચેથી ચાલ્યા જશે, એવી કોઈનેય કલ્પના ન હતી. પંડિતજી ગયા, પણ એમના ભક્તિમય સૂરો હજીયે આશ્રમના વાતાવરણમાં અને આશ્રમવાસીઓના કાનમાં ગુંજી રહ્યા છે. ભક્તકવિઓનાં અનેક ભજનો ગાતાં તેઓ ભક્તિભીના થતા ને સાથે જ આશ્રમના વાતાવરણને શાંત ને શુદ્ધ કરી મેલતા. એમણે સંતવચનો માત્ર કંઠથી ગાયાં નહિ પણ એમના આદેશો એમણે જીવન સાથે વણ્યા. દેહની નશ્વરતાના સતત ખ્યાલે તેઓએ જીવનની પળો કદીયે વ્યર્થ ગુમાવી નહિ. મનુષ્ય-જન્મ દુર્લભ છે, સેવાપરાયણ જીવનમાં જ આ અવતારની

સાર્થકતા છે, એ જ્ઞાનથી એમણે જે સેવાકાર્યમાં જીવન સમર્પ્યું તેમાંથી તેઓ કદીયે ચલિત થયા નહિ. અંતની ઘડીએ પણ, એમણે તો હરિપુરા મહાસભાની ઐતિહાસિક બેઠકને રાષ્ટ્રપોષક સંગીતથી કઈ રીતે વધુ ઉજ્જવળ કરવી એનાં જ સ્વપ્ન સેવ્યાં. પણ એ સ્વપ્ન અધૂરાં રહ્યાં. કાળ આવ્યો; પંડિતજીને ભરખી ગયો. આશ્રમે પંડિતજી ખોયા, ગુજરાતે સંગીતરત્ન ખોયું અને ભારતે સંગીત અને ભક્તિનો મેળ સાધનાર એક તપસ્વી ગુમાવ્યો.

વીસ વીસ વર્ષ સુધી ગુજરાતને આંગણે બેસી, અડંગ શ્રદ્ધાથી શુદ્ધ અને શાસ્ત્રીય સંગીતનાં પાન પંડિતજીએ પાયાં છે. શિષ્ટ સંગીતને લોકપ્રિય કર્યું. ગુજરાતને સંગીતમય બનાવ્યું. સાબરમતીને તીરેથી જ આશ્રમભજનાવલિનો કાવ્ય-સમુચ્ચય પ્રજા પાસે ધરી સમસ્ત દેશને ભક્તિપૂર્ણ સંગીતનું દાન કર્યું.

એમની સેવા માત્ર સંગીતના ક્ષેત્રને જ વ્યાપી નહોતી રહી. કદીયે તેઓ સંગીત આગળ રાષ્ટ્રને નથી ભૂલ્યા. સંગીત અને રાષ્ટ્રને તેઓએ વિભક્ત ન થવા દીધાં. રાષ્ટ્રના પુનરુત્થાનમાં પોતાનું જીવન સમર્પી સંગીતના સાધને તેઓએ રાષ્ટ્રની અનેકવિધ સેવા કરી. એમને મન તો એ સેવા અધૂરી જ હતી અને અધૂરી રહી.

સંગીતના ક્ષેત્રમાં ગુરુનાં અધૂરાં રહેલાં કાર્યો પૂર્ણ કરવાના એમને કોડ હતા. અશ્લીલ ચીજો (ગાયનો)ને સ્થાને સુકાવ્યોને શાસ્ત્રીય સંગીતમાં ગોઠવી, ભારતનાં યુવક-યુવતીઓ માટે પાઠ્યપુસ્તકો પૂરાં પાડવાનું કાર્ય એમણે

આદરેલું અને તે અધૂરું જ રહ્યું. સંગીતશિક્ષણમાં સંગીત-શાસ્ત્ર તરફનું દુર્લક્ષ એમને પાલવે એમ ન હતું. પુરાણા શાસ્ત્રીય ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરી એમાં નવી શોધખોળો કરવી એ એમના જીવનનો એક આનંદ હતો. આમજનતા સમક્ષ એ શાસ્ત્રીય જ્ઞાનને અને એમની શોધોને સરળતાથી કઈ રીતે મૂકી શકાય એની એમને ચિંતા હતી અને એ દિશામાં એમના પ્રયત્નો હતા. આજના યુગને શું આપવું જોઈએ અને તે કઈ રીતે આપવું જોઈએ એનું એમણે મનન કરેલું. અને એ મનનનો જ આ (સંગ્રહ) પરિપાક છે

શિષ્ટ અને રાષ્ટ્રહિતૈષી સંગીતના પ્રચાર અર્થે એમણે અનેક લેખો લખ્યા છે, પ્રવચનો કર્યાં છે ને વ્યાખ્યાનો આપ્યાં છે. એમના છપાયેલા લેખો અને પ્રવચનો ઉપરાંત જે કંઈ એમના અંગત દફતરમાંથી મળી આવ્યું તેનો આ સંગ્રહ છે. આ ઉપરાંત એમની શોધખોળને અંગે કેટલાંક શાસ્ત્રીય લખાણો લખાયેલાં નજરે પડે છે પણ તે ઘણાં અધૂરાં લખાયેલાં હોઈ પ્રજા સમક્ષ મૂકી નથી શકાયાં. ભારતની કેટલીયે સંગીત-કૉન્ફરન્સોમાં આપેલાં એમનાં વ્યાખ્યાનો પણ આજે મોજૂદ નથી, તેમ ક્યાંયથી મેળવી નથી શકાયાં. શ્રુતિ, ગ્રામ, જાતિ વગેરે અનેક શાસ્ત્રીય બાબતોમાં વધુ શોધખોળ કરી શાસ્ત્રવિષયક ગ્રંથ તૈયાર કરવાની એમની મુરાદ હતી, એમ એમનાં અનેક અધૂરાં લખાણો અને ટિપ્પણીઓ પુરવાર કરે છે. એ કાર્ય તેઓ પૂર્ણ કરી શક્યા હોત તો સંગીતના ક્ષેત્રમાં તેઓ કંઈ નવો જ પ્રકાશ પાડત એ નિર્વિવાદ છે. પણ પ્રભુઇચ્છા કંઈ જુદી જ હશે.

મારા આશ્રમના વસવાટ દરમિયાન એમની છાયા નીચે રહેવાનું મને ભાગ્ય પ્રાપ્ત થયેલું. એમના અતિ નિકટ સહવાસમાં રહેવાનો મને સુયોગ મળેલો. એમનો એમના શિષ્યો પ્રત્યેનો અનુરાગ બહુ ભારે હતો. એમના વિદ્યાર્થીઓને એમણે માત્ર સંગીત પાયું નથી પણ પોતાના સંસ્કારી જીવનની પ્રતિભાએ સંસ્કારિતા અને સેવાનો આદેશ આપ્યો છે. મારા પ્રત્યે એમને મમત્વ હતું. અનેક રીતે એમનો હું ઋણી બન્યો છું. એમના અવસાન પછી એમના લેખો, વ્યાખ્યાનો ને પ્રવચનોનો સંગ્રહ કરી પ્રજા પાસે મૂકવાની મારી ફરજ હતી, અને આજે એ અલ્પ ફરજ બજાવતાં મને આનંદ થાય છે.

પુસ્તકમાં પંડિતજીનું ટૂંકું જીવનવૃત્તાન્ત આપવા મેં પ્રયત્ન કર્યો છે. એમના પૂર્વજીવનની હકીકતો સંપૂર્ણપણે મળી નથી. પણ જે જીવનના પાયા ઉપર એમના આશ્રમ-જીવનની ભવ્ય ઇમારત રચાઈ એ પાયો કેટલો મજબૂત હશે, એ કલ્પી શકાશે. એમનું ઉત્તરજીવન તો એટલું જાહેર થઈ પડેલું કે એ માટે ભાગ્યે કંઈ ઝાઝું લખવાનું હોય. એમના જીવનનો પ્રભાવ ગુજરાતને ખૂણેખૂણે પ્રસરેલો હતો.

આ સંગ્રહમાં એમના લેખો, પ્રવચનો ને વ્યાખ્યાનોને ત્રણ વિભાગમાં ગોઠવ્યા છે.

૧. સંગીતકેળવણીવિષયક લેખો.

૨. ઐતિહાસિક લેખો.

૩. સંગીતશાસ્ત્રવિષયક લેખો.

આમાંના કેટલાક લેખો હસ્તલિખિત માસિક "મધપૂડો" અને "સાબરમતી"માંના છે, જે માત્ર સંગીતમાં પ્રાથમિક શિક્ષણ લેતા વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખીને જ લખાયેલા છે.

કેળવણીવિષયક લેખોમાં રાષ્ટ્રીય કેળવણીને અનુકૂળ એવા રાષ્ટ્રપોષક સંગીતનો વિષય ચર્ચાયેલો છે. ઐતિહાસિક લેખો પ્રાચીન ઇતિહાસમાં આપણને ડૂબકી મરાવે છે, ને વધુ રત્નો બહાર કાઢવા પ્રેરણા કરે છે. ત્યારે સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરના લેખો એમણે કરેલી શોધોનો નિષ્કર્ષ રજૂ કરે છે. એમના અપ્રકટ રહેલા શાસ્ત્રવિષયક લેખોમાં કદાચ કંઈ ચર્ચાને અવકાશ હોય. સંભવ છે કે, તેઓ જે પુસ્તક તૈયાર કરી રહ્યા હતા તે પુસ્તકમાં શાસ્ત્રીય શોધખોળો રજૂ કરી પોતાની માન્યતાઓની યથાર્થતા તેઓ બહુ સારી રીતે સિદ્ધ કરત. કર્મયોગે એ ન બન્યું, છતાં સંગીતક્ષેત્રના નવશોધકોને આટલું સાહિત્ય પણ બહુ ઉપયોગી થઈ પડશે એમાં મુદ્દલ શંકા નથી.

આ ઉપરાંત મૂક્યા છે પંડિતજીના સ્વર્ગવાસ પછીના પૂ. ગાંધીજી, મુ. મહાદેવભાઈ, કાકાસાહેબ, કિશોરલાલભાઈ અને નરહરિભાઈના લખાયેલા લેખો. પંડિતજીના સ્વર્ગવાસના સમાચાર આખા દેશે ભારે દર્દ સાથે સાંભળેલા. અનેક માસિકોમાં ને વર્તમાનપત્રોમાં સંભારણાંનાં કાવ્યો ને લેખો લખાયા. પણ એ બધાનો સંગ્રહ કરવાનું ઓછું જ અહીં શક્ય છે?

મારા આ કાર્યમાં પણ જો મુરબ્બીઓ, મિત્રો અને સહાધ્યાયીઓનો સાથ ન હોત તો મારું કાર્ય વધુ મુશ્કેલ બન્યું હોત. સ્વ. પંડિતજીના પુત્ર શ્રી. રામભાઉ ખરેએ એમના

અંગત દફતરમાંથી ઘણું સાહિત્ય શોધીને મને સોંપવાની ઉદારતા બતાવી છે. કેટલાક મરાઠી અને હિંદી લેખોનો ગુજરાતી અનુવાદ કરવામાં શ્રી. રામચંદ્ર સોમણજીએ સહાય આપી મને આભારી કર્યો છે. મારી ઇચ્છા વ્યક્ત કરતાં જ મુ. કાકાસાહેબ કાલેલકરે પુસ્તકની પ્રસ્તાવના લખી આપી એમાં સ્વ. પંડિતજી પ્રત્યેના એમના સ્નેહ ને મારા પ્રત્યેના એમના અનુરાગ સિવાય બીજું શું માનું? તેમણે આ કાર્યમાં મને દોરવણી આપી મને વધુ ઋણી બનાવ્યો છે. બીજા સર્વ સહાયકોનો આભાર માનવાની આ સ્થળે તક લઉં છું.

છેવટે, આ સંગ્રહ ગુજરાતનાં સંગીતપ્રેમી યુવક-યુવતીઓને ને શિક્ષણશાસ્ત્રીઓને ઉપયોગી થઈ પડો એ ભાવના સાથે વિરમું છું.

રાષ્ટ્રીય શાળા,
સંગીતવિદ્યાલય,
રાજકોટ
રેંટિયાબારશ, ૧૯૬૫

પુરુષોત્તમ ના. ગાંધી

ગુજરાતનાં સંગીત પ્રેમીઓને

पंडितजीनुं कार्य

પંડિતજીનો અને મારો સંબંધ જ એવો હતો કે, જ્યારે મરજીમાં આવે ત્યારે મને વેઠે પકડી લેતા અને સંગીત ઉપર મારી પાસેથી ભાષણો અપાવતા અથવા મારી પાસેથી કંઈક લખાવતા. પણ મને સ્વપ્નામાંયે એ ખ્યાલ કોઈ કાળે ન આવ્યો કે, મારા પહેલાં પંડિતજી આ દુનિયા છોડી જશે અને એમના લેખસંગ્રહની મારે પ્રસ્તાવના લખવી પડશે. એટલે આ પ્રસ્તાવના લખાવતી વખતે વાણી પ્રસન્નતાથી વહેતી નથી.

પંડિત નારાયણ મોરેશ્વર ખરે સંગીતપ્રવીણ હતા, સંગીતવિદ્યાના અનન્ય ઉપાસક હતા. સંગીતશાસ્ત્ર અને સંગીતસાહિત્યના અઠંગ સંશોધક હતા. સંગીત પાછળ ભેખ લેનાર મસ્ત ફકીર હતા. પણ એમની એ બધી વિભૂતિઓને પણ ગૌણ બનાવે એવી એમની સાધુતા હતી. નિર્મળ વિચાર, નિર્મળ હેતુ અને નિર્મળ રહેણીને લીધે પોતે કેટલી સુવાસ ફેલાવે છે અને કેટલાં જીવન ઉપર મુગ્ધપણે અસર પાડે છે,

એનો ખ્યાલ સરખો એમને ન હતો. કોઈ માણસમાં લુચ્ચાઈ કે હીનતા જુએ એટલે દુઃખ થાય ત્યાર પહેલાં એમને ભારે આશ્ચર્ય થતું કે, માણસ આમ કેમ વર્તતા હશે. મારો વિશ્વાસ છે કે સંગીતવિદ્યાનું અધ્યયન પૂરું કર્યા પછી જો તેઓ આશ્રમમાં ન આવત અને બીજે ક્યાંય જાત તો દુન્યવી દૃષ્ટિએ એ ખૂબ ઝળક્યા હોત, પણ અંતરમાં અત્યંત દુઃખી થઈને સુકાઈ જાત. આશ્રમના વાતાવરણમાં તેઓ પોતાનો જીવનવિકાસ સાધી શક્યા અને જીવનની શાન્તિ પણ મેળવી શક્યા. પવિત્રતાનો આગ્રહ, ત્યાગની ભાવના, અખંડ ઉદ્યોગ અને પરગજુપણું, આમાંનો એકે ગુણ એમણે પ્રયત્નપૂર્વક કેળવ્યો હોય એમ લાગતું નહિ. આ દરેક વસ્તુ એમને સ્વાભાવિક હતી. જો કોઈ એમની આગળ એની વાત છેડત તો તેઓ એમ જ કહેત કે 'બીજું શું થઈ શકે!'

સંગીતવિદ્યાની એમની આ ઉપાસનામાં જે વસ્તુ એમને અત્યંત પ્રિય લાગતી તે એ કે, એ ઉપાસના એમણે પોતાની રામભક્તિને ચરણે અર્પણ કરી હતી. પોતાની રામભક્તિ સંગીત વાટે અને સંગીતની ઢબે જ તેઓ ચલાવતા, પણ રામભક્તિને એમણે ગૌણ કરી હોય એવું કોઈ કાળે જોવામાં ન આવ્યું. આપણે ત્યાં આધુનિક કાળમાં સંગીતશાસ્ત્ર અને સંગીતસાહિત્ય બહુ ખીલ્યાં નથી. આનું કારણ એ લાગે છે કે, વિદ્વાન લોકોએ મોટે ભાગે સંગીતની ઉપેક્ષા કરી છે અને સંગીતવિદ્યાના ઉસ્તાદોએ ઘણે ભાગે વિદ્વત્તા પ્રત્યે તો શું પણ સંસ્કારિતા પ્રત્યે પણ ઉદાસીનતા કેળવી છે. યુરોપમાં જેમ વેગ્નર કે બીથોવન જેવા થઈ ગયા તેવા આપણે ત્યાં જો થયા હોત તો સંગીતશાસ્ત્ર દ્વારા આપણે

દુનિયાની પણ સેવા કરી હોત. ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, રાજનીતિ, સમાજરચના, મલ્લવિદ્યા, ચિત્રકળા, નૃત્યકળા આદિ જીવનનાં અનેક પાસાંઓમાં આપણા લોકોએ છેલ્લાં ૫૦ વર્ષમાં જે નવીન તેજ બતાવ્યું છે તેવું જ તેજ આપણી સંગીતકળા મારફતે પણ આપણે બતાવી શકત. છેલ્લાં ૫૦ વર્ષમાં આપણે જો કંઈ પણ કર્યું હોય તો સંગીતકળાને એની ગયેલી પ્રતિષ્ઠા પાછી આપી છે અને વિસ્મૃતિમાં તણાઈ જતા આપણા પરંપરાગત સંગીતને બચાવ્યું છે. એનો સંગ્રહ પણ જેવો થવો જોઈતો હતો તેવો હજી થયો નથી. લોકગીતો પ્રત્યે તો આપણું ધ્યાન ઠીકઠીક ગયું છે, પણ લોકસંગીત પ્રત્યેની આપણી ઉપેક્ષા હજી ઓછી થઈ નથી; ત્યાં તો હજી ઘોર મધરાત જ પ્રવર્તે છે.

સંગીતવિદ્યાનો પુનરુદ્ધાર કરી એમાં નવા પ્રાણનો નવો ઉમેરો કરવાની વાતો હજી ઘણી દૂર છે. કવિવર રવીન્દ્ર અથવા દિલીપકુમાર રાય જેવા સંસ્કારી પુરુષો થોડુંઘણું સંગીત વિશે લખી બોલીને આશા ઉત્પન્ન કરે છે, પણ એથી ભૂખ ભાંગવાને બદલે વધારે સળગે છે અને ચિત્ત વધારે વ્યગ્ર થાય છે.

ગ્રામોફોનની જ્યાં આટલી બધી સગવડ પેદા થઈ છે, ત્યાં આપણું લોકસંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત જેને વાલ્મીકિ દેશી અને માર્ગી તરીકે ઓળખાવે છે, તેનો સંગ્રહ શાસ્ત્રીય વ્યવસ્થાથી થવો જોઈએ અને રાષ્ટ્રીય પાયા ઉપર સંગીતના યોગક્ષેમની* પેરવી થવી જોઈએ.

* ક્ષેમ એટલે આપણી પાસે જે મૂડી છે તેનું રક્ષણ અને યોગ એટલે એ મૂડીમાં ઉમેરો.

કલાવૃત્તિ, ભાવપ્રવણતા, રસ અને સૌંદર્યશાસ્ત્રના વિકાસ સાથે સંગીતનો સંબંધ ઘનિષ્ઠ છે. આપણે ત્યાંનું રસશાસ્ત્ર ગમે તેટલું ખીલેલું હોય તો પણ નવા જીવન સાથે એની નવી મીમાંસા થવી જોઈએ; અને તે મીમાંસામાં આપણું ભારતીય અથવા હિન્દુસ્તાની સંગીત ક્યાં બેસે છે તે આપણે તપાસવું જોઈએ અને બતાવવું જોઈએ. એ ક્ષેત્રમા નવું ખેડાણ કરવાની અને એમાં જૂનું બીજ નવેસર વાવવાની ઘણી જરૂર છે.

પોતાના ક્ષેત્રમાં આ બધી તપશ્ચર્યા કરવાની જરૂર છે, એની કાંઈક ઝાંખી પંડિતજીને આશ્રમમાં આવતાં વેંત થઈ હતી. ગુરુસેવા, ગુરુસંસ્થાની પરિચર્યા અને ગુરુભાઈઓનો અનુનય, આવો ત્રિવિધ યોગ સાધીને તૈયાર થયા પછી જ તેઓ આશ્રમમાં આવ્યા હતા, એટલે આવતાં વેંત એમણે પોતાની સંગીત ઉપાસનાની ધૂન ચલાવી.

જૂના સંગીતગ્રંથોની શોધ કરવી, પ્રાચીન પરંપરાના તૂટેલા ધાગાઓ મેળવી લેવા, સંગીતશાસ્ત્રમાં અણુઉકલેલા ભાગોની શોધખોળ કરવી, ઉસ્તાદી ચીજોનો સંગ્રહ કરવો, પ્રાચીન સંગીતાચાર્યોનાં જીવનચરિત્રોની નોંધો લખવી, આજકાલ સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર લખનાર રાજા સૌરેન્દ્રમોહન ટાગોરથી માંડીને સંગીતના ભગીરથ સેવક ભાતખંડે સુધીના લેખકોના સાહિત્ય સાથે પરિચય કેળવવો, શ્રી. વિષ્ણુ દિગંબર પલુસકર પાસેથી મેળવેલી ખાસ ચીજોની સ્વરલિપિ ઉતારી કાઢવી અને પોતાના ઊંડા જ્ઞાન અને અનુભવમાંથી સંગીત-શાસ્ત્રને નવું રૂપ આપવાનો પ્રયત્ન કરવો, એવી વિવિધ પ્રવૃત્તિ છેલ્લાં ૨૦ વરસો પંડિતજીએ ચલાવી હતી. ગુજરાતના

લોકસંગીતનું સ્વરલેખન તૈયાર કરવામાં પણ પંડિતજીએ જ પહેલ કરી છે.

માણસ સામાજિક પ્રાણી છે એ વ્યાખ્યા બધા જાણે છે. માણસ જે કંઈ પ્રવૃત્તિ કરે તેનું બયાન સહાનુભૂતિપૂર્વક સાંભળનાર પાસે જ્યાં સુધી એ ન કરે ત્યાં સુધી એને સંતોષ થતો નથી. સાંભળનાર માણસ પાસે સહાનુભૂતિ હોય એટલું જ કહેનાર માગે છે. સાંભળનારમાં બીજી યોગ્યતા ન હોય તોય એને વાંધો આવતો નથી. આશ્રમમાં આવ્યા પછી પંડિતજીને પહેલવહેલો શ્રોતા મળ્યો તે હું. એટલે પોતાનાં સુખ-દુઃખ અને શોધખોળનો આનંદ ઠાલવવા માટે તેઓ અચૂક મારી પાસે દોડી આવતા. ૧૯૦૬માં સાંગલીમાં એવા જ એક સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞના શ્રોતા થવાનું સદ્‌ભાગ્ય મને મળ્યું હતું. રાવબહાદુર દેવલ અને હું સવારે ઊઠીને પુસ્તકાલયમાં જઈએ અને ત્યાંના છાપાની થોડી ચર્ચા પતાવીને અમે સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર ઊતરતા. મલ્લને કુસ્તી રમવા માટે જેમ મલખમ કામ આવે છે તેમ રાવબહાદુર દેવલને પોતાના સંગીતશાસ્ત્રના જ્ઞાનની ઉજાણી કરવા માટે હું કામ આવતો. એ જ મારી આવડતનો ઉપયોગ મેં પંડિતજી આગળ કર્યો અને કશી યોગ્યતા કે મહેનત વગર હું એમનો સહાયક બન્યો. મારું કામ સવાલો ઉઠાવવાનું અને શોધખોળની દિશાઓ સુઝાડવાનું; અને પછી પંડિતજીનું કામ શોધખોળ કરી તમામ સાહિત્ય ભેગું કરવાનું અને એમાં ડૂબકી મારી રત્નો બહાર કાઢી મને બતાવવાનું. એવો અમારો સહકાર ચાલતો. પંડિતજીએ તમામ સંગીતક્ષેત્રની પરિક્રમા ઘડિયાળના કાંટાની પેઠે પૂરી કરી અને હું માત્ર હતો ત્યાં ને ત્યાં રહ્યો. આજે એમનાં લખાણો

માટે પ્રસ્તાવના લખતાં એ આખો ચિતાર મન આગળ ઊભો થઈ ચિત્તમાં વિષાદ ફેલાવે છે.

હરિદાસ, તાનસેન, બૈજુ બાવરા, પુરંદર વિઠ્ઠલ, ત્યાગરાય, રામપ્રસાદ, જયદેવ, નરસિંહ મહેતા જેવા અનેક સંગીત-ઋષિઓ અને સંતો થઈ ગયા. તેમનાં જીવનચરિત્રો આપણે ભેગાં કરવાં જોઈએ. નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યશાસ્ત્ર, છંદશાસ્ત્ર આદિ ગ્રંથમાં સંગીતના જે ઉલ્લેખો મળે છે તે ભેગા કરવા જોઈએ. શારંગધર આદિ સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞના ગ્રંથોનું સંપાદન અને એમના અનુવાદ કરવાનું કામ તો છે જ. તે ઉપરાંત ભિન્ન ભિન્ન વાદ્યોનું ઘડતર, એમનો ઉપયોગ, એમની ખાસિયત, એ બધા ઉપર પ્રમાણભૂત ગ્રંથો તૈયાર થવા જોઈએ :—કેવળ પદાર્થસંગ્રહાલયની દૃષ્ટિએ નહિ પણ એના પુનરુદ્ધારની દૃષ્ટિએ, એમને જીવનમાં સ્થાન આપવાની દૃષ્ટિએ.

આપણું સંગીત એકાડું છે અને ભજનની મંડળીમાં ગમે તેટલો રંગ આવતો હોય તોયે વૈયક્તિક છે. એની એ ખાસિયત ખીલવતાંની સાથે આપણે સામુદાયિક સંગીતનો વિકાસ પણ કરવો જોઈએ. લોકજાગૃતિના દિવસોમાં જેમ વક્તૃત્વકળા ખીલે છે તેમ સામુદાયિક સંગીત પણ ખીલવું જોઈએ; અને જેમ જેમ પ્રજામાં નવા નવા ભાવો ઊઠે છે તેમ તેમ સંગીતના પણ નવા નવા અવતારોનું પ્રાકટ્ય થવું જોઈએ.

શિક્ષણની દૃષ્ટિએ સંગીતનો વિચાર પણ હજુ બરાબર થયો નથી. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ તરફથી એક નાનકડી સમિતિએ પ્રાથમિક શિક્ષણમાં સંગીત કેમ ચલાવી શકાય એ વિષેની કેટલીક સૂચનાઓ કરી હતી, તે બાદ કરતાં કેળવણી-

કારો તરફથી બહાર પડેલું સંગીત વિશેનું સાહિત્ય જોવામાં આવ્યું નથી. જીવનમાં બધી રીતે સંગીતનો પ્રવેશ કરાવી સંપૂર્ણ જીવન સંગીતમય કરી નાખવું એ આપણો છેલ્લો ઉદ્દેશ છે. એ ક્ષેત્રમાં પહેલ કરનાર શ્રી. નારાયણરાવ ખરેનું સ્મરણ કરી આ કામ પોતાનું કરનાર નવયુવકો ગુજરાતમાં પાકે, એવી ઇચ્છા સાથે આ સંગ્રહને સમાજ આગળ મુકાય છે.

જે ઉત્કટતાથી પંડિતજીએ પોતાના ગુરુની સેવા કરી તે જ ઉત્કટતાથી તેમણે પોતાના ગુરુભાઈઓનું સંગઠન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને તેટલી જ ઉત્કટતાવાળું શિષ્ય-વાત્સલ્ય પણ બતાવ્યું. તેથી એમના આશ્રમવાસી શિષ્યોમાં ચિ. પુરુષોત્તમ ગાંધીએ એમના લેખોનો સંગ્રહ કર્યો એ યથાયોગ્ય છે. મારી આશા છે—બલ્કે વિશ્વાસ છે—કે ભાઈ પુરુષોત્તમ પોતાના વિદ્યાગુરુની એ સંગીતઉપાસના આગળ ચલાવશે અને ખરે શાસ્ત્રીની અનેકાનેક મુરાદો પાર પાડશે.

દત્તાત્રેય બાળકૃષ્ણ કાલેલકર

તા. ક.—પંડિતજીનાં પુત્રી કુમારી મથુરીએ પણ સંગીતવિદ્યામાં આટલી નાની ઉંમરે જે અસાધારણ નૈપુણ્ય મેળવ્યું છે તે જોતાં પંડિતજીની પરંપરા ફૂલશે ફાલશે અને અખંડ ચાલશે એ વિષે શંકા રહેતી નથી.

કા.

અનુક્રમણિકા

સંપાદકીય . . . ૩
પંડિતજીનું કાર્ય કાકા કાલેલકર . . ૧૧

ખંડ ૧લો

સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર

૧. સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર. . ૩

ખંડ ૨જો

કેળવણીવિષયક લેખો

૧. શિક્ષણમાં સંગીતનું મહત્ત્વ . . ૨૯
૨. શિક્ષણમાં સંગીતનું સ્થાન . . . ૩૬
૩. બાળકોનું સંગીતશિક્ષણ . . ૫૦
૪. સંગીત દ્વારા ધાર્મિક શિક્ષણ . . ૫૬
૫. પ્રાર્થના અને ઉપાસના . . ૫૯
૬. નૃત્યકળા સંબંધી ગાંધીજીના વિચારો . . ૬૪
૭. સંગીત અને ચિત્રનો સંબંધ . . ૬૯
૮. વિદ્યાપીઠના સંગીતવિદ્યાલયનું ઉદ્ઘાટન (ભાષણ) . ૭૯
૯. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્ય વિષે સૂચનાઓ . ૮૬

ખંડ ૩જો

ઐતિહાસિક લેખો

૧. ગોપાળ નાયક ૯૫
૨. નાયક બૈજુ બાવરા ૧૦૨
૩. સંગીતસમ્રાટ તાનસેન ૧૧૯
૪. સ્વ. ગાયનાચાર્ય પં. વિષ્ણુ દિગંબર . . ૧૩૭
૫. શ્રી. પુંડરીક વિઠ્ઠલ વિરચિત રાગમાલા . . ૧૫૧
૬. ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૧ . . ૧૫૮
૭. ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૨ . ૧૮૦
૮. ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૩ . ૨૦૩
૯. હિંદનું પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત . . ૨૩૪
૧૦. ગુજરાતના સંગીતનો છેલ્લી એક સદીનો ઇતિહાસ ૨૫૮
૧૧. ગુજરાત અને સંગીત . . . ૨૭૨
૧૨. સ્વાધ્યાય ૨૮૧

ખંડ ૪થો

શાસ્ત્રવિષયક લેખો

૧. રાગોનું વર્ગીકરણ ૩૧૩
૨. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી . . . ૩૨૧
૩. પ્રાતર્ગેય રાગો—૧ . . . . ૩૩૯
૪. પ્રાતર્ગેય રાગો—૨ . . . . ૩૪૪
૫. સાયંગેય રાગો ૩૪૯
૬. કેટલીક રાગરાગિણીની વ્યુત્પત્તિ . . ૩૫૨
૭. મલ્હાર રાગ ૩૫૯
૮. ભૈરવ અને શ્રી રાગ . . . ૩૬૩
૯. સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ . . . ૩૭૦
૧૦ સંગીતના પ્રબંધો . . . ૩૭૫

૧૧. જાતિ ૩૭૮
૧૨. હિંદી સંગીતમાં સ્વરસંમેલન અને સ્વરમાધુર્ય ૩૯૫
૧૩. વીણા પરનાં સ્વરસ્થાનો અને તેનાં આંદોલનો . ૪૦૨
૧૪. હિંદુસ્તાની વાદ્યો . . . ૪૦૮
૧૫. પ્રચલિત વાદ્યોમાં સુધારો . . . ૪૧૬
૧૬. સતાર, સરિન્દ અને સારંગી . . ૪૨૩
૧૭. અહોબલનો પારિજાત . . . ૪૨૮
૧૮. "ભારતીય સંગીતકલા" પુસ્તકનું અવલોકન . ૪૪૯
૧૯. લોકસંગીત ૪૬૧
૨૦. સંગીત લેખનપદ્ધતિ . . . ૪૭૧

ખંડ ૫મો

અંજલિ

૧. ગુજરાતનું ઋણ . . . ૪૭૭
૨. પુણ્યશ્લોક પંડિતજી — ૧ . . ૪૭૮
૩. પુણ્યશ્લોક પંડિતજી — ૨ . . . ૪૮૩
૪. પુણ્યશ્લોક પંડિતજી — ૩ . . ૪૮૮
૫. સાધુચરિત પંડિતજી . . . ૪૯૭

પરિશિષ્ટ

પંડિતજીનું નાનું સંગીત પુસ્તકાલય . ૫૦૪

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૧ લો

સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર

સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર

હરિના જન તો મુક્તિ ન માગે, માગે જન્મોજન્મ અવતાર રે;
નિત સેવા નિત કીર્તન ઓચ્છવ, નિરખવા નંદકુમાર રે.

(નરસિંહ મહેતા)

વિશ્વસેવામાં જ ખરી મુક્તિ માની એ રીતે જીવનને સાર્થક કરનારા ભક્તજનો ભારતને આંગણે ઓછા નથી નીપજ્યા. ભારત તો ભક્તરત્નાકર છે.

न त्वहं कामये राज्यं न स्वर्गं नापुनर्भवम्
कामये दुःखतप्तानां प्राणिनामार्तिनाशनम् ॥

ની ભાવના ભાવતા અનેક સંતોએ—વિભૂતિઓએ જીવન સાર્થક કર્યાં છે, અનેક એ પંથે જીવી રહ્યા છે ને અનેક એ માર્ગે જીવન ઉજાળશે.

એવા જ એક સંતપુરુષ સ્વ. નારાયણરાવ ખરે હતા. આવી વ્યક્તિઓ જન્મથી જ અમુક સંસ્કારો લઈને આવે

છે અને પૂર્વજીવનનાં અધૂરાં યજ્ઞકાર્યો પૂરાં કરવા આગળ પગલાં માંડે છે.

સતારા જિલ્લાના તાલુકાગામ તાસગાંવમાં એક સાધારણ સ્થિતિના દક્ષિણી બ્રાહ્મણના કુટુંબમાં ઈ. સ. ૧૮૮૯માં પંડિતજી ખરેનો જન્મ થયેલો.

ખરે કુટુંબ મૂળ કોકણમાં આવેલ ગુહાધર ગામનું વતની. લગભગ એંસી વર્ષ ઉપર પંડિતજી ખરેના દાદા નાગેશ નોકરીની શોધમાં સતારા તરફ આવી વસેલા. તેઓ નાનપણથી જ સન્યસ્તવૃત્તિ ધરાવતા. કોકણમાં હતા ત્યારે જ સંન્યાસ ગ્રહણ કરવા એમની ભાવના હતી પણ કુટુંબના આગ્રહને વશ થઈ તેઓએ સન્યાસ ધારણ ન કર્યો. આ તરફ આવતાં એમને સંજોગો અનુકૂળ થયા ને ઘર છોડી તેઓ ચાલ્યા ગયા. ડુંગરોની અંદર ગુફાઓમાં વસી બાર વર્ષ સુધી તપશ્ચર્યા કરતાં તેમણે જીવન પૂરું કર્યું. પંડિતજીમાં જે નિર્લોભતા અને સાધુતા હતી તે દાદા પાસેથી વારસામાં ઊતરી જણાય છે. પંડિતજીના પિતા મોરોપંત (મોરેશ્વર)ને વિદ્યાભ્યાસ કરાવવા એમના કાકાએ પોતાની પાસે રાખ્યા હતા. પણ એમનું ચિત્ત અભ્યાસમાં વિશેષ ચોંટયું નહિ અને વીસ વર્ષની ઉમરે અભ્યાસ છોડી તાસગાંવમાં એલિફની નોકરીમાં તેઓ દાખલ થયા. ત્યાં જ જુદું ઘર વસાવી તેઓ રહ્યા. આ જ સ્થળે પંડિતજી ખરેનો જન્મ થયો.

મોરોપંત ખરેને ચાર સંતાનો હતાં. સૌથી મોટા પુત્ર શ્રી. વિનાયકરાવ, બીજા શ્રી. નારાયણરાવ (પંડિતજી), ત્રીજા શ્રી. શંકરરાવ અને ચોથાં પુત્રી શ્રી. સુંદરાબાઈ.

મોટા ભાઈ વિનાયકરાવે થોડો સમય મોસાળમાં ને થોડો વખત પિતા પાસે રહી અંગ્રેજી પાંચ ચોપડી સુધીનો અભ્યાસ પૂરો કર્યો ને પછી તેઓ પોલીસખાતાની નોકરીમાં જોડાયા.

મોટા ભાઈની મિરજમાં નોકરી થતાં નાના ભાઈ નારાયણરાવને અભ્યાસ માટે એમની પાસે મિરજ મોકલવામાં આવ્યા. નારાયણરાવે મિરજમાં રહી અંગ્રેજી અભ્યાસ શરૂ કર્યો.

નારાયણરાવના પિતાશ્રી કે ભાઈઓમાં સંગીતના સંસ્કાર ન હતા. પણ નારાયણરાવના નાના (માના બાપ) કેશવ બુવા ગોગટે જબરા ગવૈયા હતા. કોલ્હાપુર તાબાના ગગનબાવડા નામના નાના સંસ્થાનમાં તેઓ રહેતા. નારાયણ-રાવનાં માતુશ્રીનો કંઠ પણ મધુર હતો. આ નાનાનો વારસો દીકરીના એક જ દીકરામાં ઊતર્યો.

નારાયણરાવ પૂર્વજન્મથી જ સંગીતના સંસ્કાર લઈને કેમ ન આવ્યા હોય તેમ નાનપણથી જ કવિતાઓ તથા ભજનો ગાવાનો શોખ એમનામાં દેખાઈ આવતો હતો. મધુર કંઠે મરાઠી ભજનો સંભળાવતી માતા પાસેથી નારાયણરાવને સંગીત અને સંસ્કારિતાનાં પોષણ મળ્યાં. ઈશ્વરે નારાયણરાવને કંઠની મધુરતા બક્ષેલી. ભજનો ને કાવ્યો લલકારતા નારાયણરાવને કલ્પનાય ન હતી કે ઈશ્વર એ દિશામાં એમને દોરી જઈ એમને હાથે અનેક કાર્યો કરાવશે.

નિશાળમાં બહુ સંસ્કારી અને હોશિયાર વિદ્યાર્થી તરીકે તેઓ પંકાયેલા. અભ્યાસ સરસ ચાલતો પણ એમનું ચિત્ત તો સંગીત તરફ જ વિશેષ હતું. વિદ્યાર્થીજીવનમાં જ

પદો રચવાં એ એમના નિર્દોષ આનંદનો એક વિષય હતો. શાળામાંનું મિત્રમંડળ ભેગું કરી મંદિરમાં જઈ કથા કરવાનો પણ એમને નાદ હતો. કંઠના માધુર્યથી અને સંગીત પ્રત્યેની લગનીથી એમણે અનેક માણસોનાં મન ખેંચેલાં. મિરજના રાજાની પણ એ હોશિયાર અને સંગીતપ્રેમી યુવક તરફ દૃષ્ટિ પડેલી. મિરજ દરબાર તરફથી પંડિતજીને અભ્યાસક્રમમાં શિષ્યવૃત્તિ પણ મળતી.

મેટ્રિકનો અભ્યાસ ચાલતો હતો. પ્રીલિમિનરી પરીક્ષા આપેલી એ જ અરસામાં સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કર મિરજ પધાર્યા. એમના સંગીતના જલસામાં નારાયણરાવ પહોંચ્યા ને શ્રોતાઓની પહેલી હારમાં જગ્યા મેળવી સંગીત સાંભળવા બેસી ગયા. જલસો પૂરો થતાં બધા વિખેરાયા. નારાયણરાવ સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસે ગયા, સંગીત શીખવાની ઇચ્છા પ્રદર્શિત કરી ને બે ત્રણ ગાયનો મધુર કંઠે સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીને સંભળાવ્યાં. તરત જ પંડિતજીએ નારાયણરાવને કહ્યું, "મારી સાથે ચાલ; તને સંગીત શીખવી દઈશ." નારાયણરાવ પ્રસન્ન વદને ઘેર આવ્યા. વડીલ પાસે પંડિતજી સાથે જવાની અનુજ્ઞા માગી. વડીલોને આ વાત ન રુચી. "ગવૈયા થવું એ તો નવરા માણસોનું કામ છે. એ લોકો તો તદ્દન ધૂની હોય છે." એમ કહી નારાયણરાવને તેઓએ વાર્યા. આથી નારાયણરાવ અતિશય દુઃખી થયા અને વડીલોને કહ્યું કે "તમે મને રોકશો તો હું નહિ જાઉં પણ પછી મારા જીવનની બરબાદી થશે એનું કલંક તમારે માથે ચોટશે." અંતે "તારું તું ફોડી લે અમે ન જાણીએ," કહી વડીલોએ નમતું મૂક્યું. તરત જ નારાયણરાવ સ્વ. પંડિત

વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસે ગયા ને એમની પાસે રહેવાની એમણે તૈયારી બતાવી. સંગીતના અભ્યાસ માટે વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસે રહેવાના ખર્ચની શિષ્યવૃત્તિ આપવાની જોગવાઈ કરી મિરજ દરબારે તેમને ભારે પ્રોત્સાહન આપ્યું.

સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીએ અશિષ્ટ લોકોના હાથમાં પડેલ સંગીતનો પુનરુદ્ધાર કરવા ભીષ્મપ્રતિજ્ઞા કરેલી ને મધ્યભારતમાં ભ્રમણ કર્યા પછી લાહોરની અંદર ઈ. સ. ૧૯૦૧માં ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયની સ્થાપના કરી સંસ્કારી સંગીતકારો તૈયાર કરવાની શરૂઆત કરેલી. નારાયણરાવ જેવા સંસ્કારી અને હોશિયાર વિદ્યાર્થીને મિરજથી પોતાની સાથે લેતાં તેમને ભારે આનંદ થયો. નારાયણરાવના ઘડતરની જવાબદારી એમણે પોતાને શિર લીધી. આ વાત ઈ. સ. ૧૯૦૭ની છે. નારાયણરાવ ખંતથી સંગીતનું જ્ઞાન વધારવા લાગ્યા અને વિષ્ણુ દિગંબરજીના પટ્ટશિષ્ય બન્યા. અભ્યાસકાળમાં જ પોતાના ગુરુ સાથે તેઓએ ભારતનો પ્રવાસ કર્યો. અનેક રજવાડાઓમાં ફરવાનો, અનેક જલસાઓ અને સંગીત પરિષદોમાં સ્વ. વિષ્ણુ દિગંબરજીના જમણા હાથરૂપ થઈ ભાગ લેવાનો તેમને લાભ મળ્યો. અનુભવજ્ઞાન વિશાળ બન્યું. સંગીતનો નવ વર્ષનો અભ્યાસક્રમ ચાર વર્ષમાં પૂરો કર્યો ને સંગીતપ્રવીણની પદવી તેમણે મેળવી. ત્યાર પછી પણ ગુરુ સાથે જ રહી ગુરુના સંગીતના પુનરુદ્ધારના કાર્યમાં તેઓ સહાયક થઈ પડચા.

લાહોર છોડી સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીએ ઈ. સ. ૧૯૦૮માં મુંબઈમાં કાયમ વસવાટ કરી ત્યાં ગાંધર્વમહા-

વિદ્યાલયની સ્થાપના કરેલી. તેમની પ્રતિષ્ઠા આમવર્ગથી માંડીને રાજારજવાડાઓ અને યુરોપિયન વડા અધિકારીઓ સુધી એટલી બધી જામી કે જલસાઓ અને સંગીત-શિક્ષણનું કામ અતિશય વધી ગયું. એમના વધતા જતા કાર્યને પહોંચી વળવું એમને એકલાને માટે મુશ્કેલ હતું. સદ્ભાગ્યે એ જ અરસામાં પંડિતજી ખરે જેવા શિષ્યો તૈયાર થઈ ગયેલા હોઈ, વિદ્યાલયનો બોજો સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીને શિરેથી હળવો થયો. ખરેજીને ઈ. સ. ૧૯૧૨માં વિદ્યાલયના ઉપાચાર્યનું પદ મળ્યું. ખરેજીની વ્યવસ્થાશક્તિમાં સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીને ભારે વિશ્વાસ હતો. વિદ્યાલયની વ્યવસ્થા પણ એમને સોંપવામાં આવેલી ને વરસો સુધી ખરેજીએ એ વિદ્યાલયના વ્યવસ્થાપક તરીકે કામ કર્યું.

સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીને પ્રવાસની, સંગીત-પરિષદોની, જલસાઓની, અથવા વિદ્યાલયની કોઈ પણ વ્યવસ્થા વિચારવાની હોય ત્યારે પ્રથમ એમની નજરે નારાયણરાવ જ ચઢે.

અહીં આટલી નોંધ કરી લઈએ કે પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજી સાથે જોડાતાં પહેલાં સને ૧૯૦૬માં પંડિતજીનાં લગ્ન શ્રી. લક્ષ્મીબાઈ સાથે થયેલાં. મુંબઈના ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયની સ્થાપના પછી લક્ષ્મીબાઈ પંડિતજી સાથે રહેતાં અને સંસ્થાની વ્યવસ્થાના કામમાં તેમને મદદ કરતાં.

સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીની છાયા નીચે ખરેજીનું જીવન પ્રફુલ્લિત થયું. તેમને બધી રીતની સુખસગવડ હતી

અને દુન્યવી દૃષ્ટિએ મોજમજા કહેવાય એ ભોગવવાનું પણ ત્યાં મળતું. પણ એમની સાત્વિક વૃત્તિ એ બધાની વચ્ચેથી ડોકિયાં કરી રહી હતી. ગુરુજીએ નારાયણરાવના અંતરની સંસ્કારિતા અને સાદાઈ નિહાળી લીધાં હતાં.

પૂજ્ય ગાંધીજીએ આફ્રિકાથી આવી હિંદનો પ્રવાસ કરી ઈ. સ. ૧૯૧૫માં અમદાવાદમાં કોચરબ પાસે સરખેજની સડકે એક મકાન ભાડે રાખી સત્યાગ્રહાશ્રમની સ્થાપના કરેલી. ગાંધીજીને સત્યશોધનમાં સંગીતની ઊણપ ભાસી. પ્રાર્થનાની અંદર ગવાતાં ભજનો બેસૂરાં અને બેતાલ ગવાતાં હોઈને મનમાં એમને ડંખતું હતું. એક વાર આશ્રમની પ્રાર્થનાની બાબતમાં તેઓ કહે કે, “જેમ આપણાં ભજન-કીર્તનોમાં બેતાલપણું છે તેમ આપણાં જીવન પણ અવ્યવસ્થિત અને બેતાલ બન્યાં છે. એમાં સુધારો થવો જોઈએ. જીવન વ્યવસ્થિત કરવાં હોય તો સંગીત જોઈશે.” પોતાને જોઈતું ભક્તિમય સંગીત સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસેથી જ મળી શકશે એમ એમને પોતાને ખાતરી થયેલી એટલે તેમને જ વિનંતિ કરી. સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી પણ સમજતા હતા કે ગાંધીજીને કેવો સંગીતકાર જોઈએ. પંડિતજીની નજર ખરેજી ઉપર પડી. પંડિતજીએ નારાયણરાવ ખરેને આજ્ઞા આપી. શિષ્યે ગુરુની આજ્ઞા માથે ચઢાવી, ગુરુની અને સંતપુરુષની આશા સફળ કરવા ભેખ લીધો. બાર વર્ષની ગુરુની સેવા પૂરી કરી સને ૧૯૧૮માં ખરેજી આશ્રમમાં દાખલ થયા અને રાષ્ટ્રસેવામાં પોતાનું જીવન સમર્પ્યું.

આ વખતે પૂ. ગાંધીજી સત્યાગ્રહાશ્રમ કોચરબથી સાબરમતી લાવેલા. વિશાળ જમીન ઉપર તંબૂઓ તાણી આશ્રમને જંગલની અંદર વસાવેલું. તંબૂઓ ઉપરાંત થોડાં ઝૂંપડાંઓ બંધાવેલાં અને આશ્રમ માટે પાકાં મકાનો બંધાવવાની શરૂઆત થયેલી. ઈ. સ. ૧૯૧૮ના જાન્યુઆરી માસમાં પંડિત ખરેજી આશ્રમમાં આવ્યા અને પહેલી જ વાર આશ્રમની પ્રાર્થનામાં એમના સુરેલ ધ્વનિથી આશ્રમનું વાતાવરણ ભરાઈ ગયું. એ જ દિવસથી પંડિતજી ખરેએ આશ્રમની અને આશ્રમ મારફત આખા રાષ્ટ્રની સેવામાં પોતાનું જીવન વ્યતીત કર્યું.

એમના એક મિત્ર નારાયણ વિષ્ણુ સુકથનકરે પંડિતજી ખરેને એમના આશ્રમમાં આવ્યા પછી એક સુંદર પત્ર લખેલો: "તમારા પત્રમાં સાબરમતીનું અને તમે વસો છો એ તંબૂનું વર્ણન વાંચી મન ગદ્‌ગદિત થયું, ને બધું નજર સામે તરી આવ્યું. તમારી વૃત્તિ સાત્ત્વિક છે. તમારું મન ભક્તિમય હોવાથી ત્યાં તમને આનંદ લાગે એ સ્વાભાવિક છે. આવાં સ્થળો સાધુસંતોને જ સાંપડે. પૂર્વકર્મોના બળે જ આવું ભાગ્ય પ્રાપ્ત થાય. ત્યાં જવાની તમને તક મળી એમાં તમારું ભાગ્ય જ સમાયેલું છે. જંજાળથી દૂર થતાં હવે તમને ત્યાં શાન્તિ લાગશે. પ્રાતઃકાળે અને સંધ્યાકાળે સાબરમતીને તીરે બેસી પ્રાર્થનામાં રામધૂન મચાવતાં કેટલું સુંદર વાતાવરણ થતું હશે? સવારમાં ઊઠતાં જ "**प्रणतपाल प्रभु तु अससी**"ને સંધ્યાકાળે "**करिहि दया रामराया स्वकरिं घे या**"નું ઉચ્ચારણ કરતાં મન ઉપર કેટલી સરસ અસર નીપજે છે? તમારી સુખાકારી ચાહું છું." પંડિતજી ખરેએ મુંબઈનું

એશઆરામી જીવન ભોગવેલું. એમને માટે આશ્રમનું કડક જીવન, તંબૂનો વસવાટ, એ બધું શરૂઆતમાં આકરું હતું પણ એમણે કોઈ દિવસ એ વિચારને મનમાં સ્થાન જ ન આપ્યું.

પૂજ્ય ગાંધીજીએ દેશમાં રાષ્ટ્રીય શિક્ષણની જરૂરિયાત ભાળેલી ને સારા સારા કેળવણીકારોને પોતાના તરફ આકર્ષી તેમની પાસે રાષ્ટ્રીય કેળવણી પાછળ ભેખ લેવરાવેલો. કાકાસાહેબ, કિશોરલાલભાઈ, મહાદેવભાઈ, નરહરિભાઈ, વાલજીભાઈ જેવા પ્રખર કેળવણીકારો ગાંધીજીને સાંપડેલા. સત્યાગ્રહાશ્રમ સાબરમતી આવ્યા પછી રાષ્ટ્રીય કેળવણીનું કાર્ય વધારે વ્યવસ્થિત રીતે ઉપાડવામાં આવ્યું. શિક્ષણમાં સંગીતશિક્ષણની ખોટ હતી. પંડિતજી ખરે આવતાં એ ખોટ પૂરી પડી.

ઈ. સ. ૧૯૧૭માં આશ્રમમાં રાષ્ટ્રીય વિદ્યામંદિરની સ્થાપના થઈ. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણ દેશવ્યાપી કરવા બહારના વિદ્યાર્થીઓને વિદ્યામંદિરમાં દાખલ કરવામાં આવ્યા. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણના પ્રયોગો મોટા પાયા ઉપર શરૂ થયા. પંડિતજી ખરેએ વિદ્યામંદિરને શિષ્ટ સંગીતથી ભરી મેલ્યું. પંડિતજીએ રાષ્ટ્રીય શિક્ષણને કઈ જાતનું સંગીત જોઈએ એનું મનન ને અભ્યાસ કર્યો ને સાથે સાથે આશ્રમજીવનને અનુકૂળ પ્રાર્થનાનાં ભજનો એકઠાં કરીને શાસ્ત્રબદ્ધ રાગો અને તાલમાં તેને બેસાડ્યાં. પાછળથી એ ભજનસંગ્રહ આશ્રમભજનાવલિના રૂપે પંડિતજીએ પ્રજા પાસે મૂક્યો. દેશભરમાં લોકપ્રિય થઈ પડેલી એ "આશ્રમભજનાવલિ"ની હમણાં જ તેરમી આવૃત્તિ બહાર પડી છે. પંડિતજી ગુજરી ગયા ત્યાં સુધી દરેક આવૃત્તિમાં નવાં નવાં ભજનોનો

થોડો થોડો ઉમેરો તેમ જ સુધારોવધારો તેઓ કરતા રહ્યા હતા.

ઈ. સ. ૧૯૨૧ ની સાલમાં મહાસભાની બેઠક અમદાવાદને આંગણે ભરાણી. મહાસભા સાથે જ અખિલ ભારત સંગીત પરિષદ બોલાવવાની વિચારણા કરી પંડિતજીએ એ આખું કાર્ય હાથ ધર્યું. હિંદુસ્તાનના હિંદુમુસલમાન અનેક મોટા સંગીતકાર ગાયક-વાદકોને દેશભરમાં આમંત્રણ અપાયાં. એનો બહુ સારો જવાબ મળ્યો. દેશભરના સર્વોત્તમ ગવૈયાઓના આ જલસા એ અમદાવાદની મહાસભાની એક વિશેષતા થઈ પડી. વળી મહાસભાના મંડપમાં જ સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીના પ્રમુખપણા નીચે સંગીત પરિષદ ભરાઈ. તેમાં અનેક દેશનેતાઓએ હાજરી આપી. સંગીતને તેને ઘટતા ગૌરવયુક્ત સ્થાને પ્રતિષ્ઠિત કરવાનો પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીનો મનોરથ અમદાવાદમાં ફળીભૂત થયો એમ કહી શકાય. પોતાના ગુરુનો પ્રિય મનોરથ સફળ થવામાં પોતે નિમિત્ત થઈ શક્યા એ વિચારથી પંડિત ખરેજીનો આનંદ તે વખતે માતો નહોતો.

ગાંધીજીએ અને મહાસભાએ પ્રચલિત કેળવણી સામે જેહાદ ઉઠાવીને રાષ્ટ્રીય કેળવણી માટે દેશને પડકાર કર્યો હતો. અમદાવાદમાં ઈ. સ. ૧૯૨૦માં ગૂજરાત વિદ્યાપીઠની સ્થાપના થઈ. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણ સંગીતવિહોણું ન હોય. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં સંગીતને સ્થાન મળ્યું. સંગીતમાં પ્રવીણ થનાર માટે સ્નાતકની પદવી નિયુક્ત થઈ. આ બધામાં પણ પંડિતજી ખરેનો સક્રિય હિસ્સો હતો. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના સંગીત અધ્યાપક તરીકે શ્રી. શંકરરાવ પાઠકની

નિમણૂક થઈ. સંગીતની પરીક્ષાઓનું કામ પંડિતજી ખરેને સોંપાયું. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ બંધ થતાં સુધી વિનીત અને સ્નાતકની સંગીત પરીક્ષાના પરીક્ષક તરીકે પંડિતજી ખરે જ હતા.

પંડિતજી ખરે સંગીત કેળવણીના આટલા કાર્યથી સંતોષ માની લે એમ ન હતું. એમને તો સમસ્ત ગુજરાતની પ્રજાને સંગીત પાવું હતું. જ્યારે જ્યારે ગુજરાત કાઠિયાવાડની રાષ્ટ્રીય સંસ્થાઓ તરફથી વાર્ષિક ઉત્સવોના પ્રસંગે કે બીજા ખાસ પ્રસંગોએ પંડિતજીને આમંત્રણ મળ્યાં છે ને સમયની અનુકૂળતા મળી છે ત્યારે તેઓ માત્ર સંગીતના પ્રચાર અર્થે તરત જ ત્યાં પહોંચ્યા છે ને પોતાના સંગીતનો લાભ આપ્યો છે. ભાદરણ, સુરત, ભાવનગર, રાજકોટ, માંગરોળ — આમ અનેક સ્થળોએ તેઓ આમંત્રણ સ્વીકારી ગયા હતા. અમદાવાદના જાહેર મેળાવડાઓમાં તો પંડિતજી અનેક વાર જઈ પોતાનો લાભ આપતા. આ રીતે અમદાવાદના શિષ્ટ સમાજને અને શ્રીમંત ગૃહસ્થોને સંગીતની મહત્તા સમજાવા લાગી હતી અને સંગીતની ભૂખ પણ જણાવા લાગી હતી. પ્રો. શંકરરાવ વ્યાસ, પ્રો. નારાયણરાવ વ્યાસ અને બીજા ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં તૈયાર થયેલ સંગીતકારો અમદાવાદને આંગણે આવી વસ્યા. ઉપલા વર્ગના થરને જોઈતું સંગીત તો મળ્યું; પણ આમજનતા સંગીતવિહોણી રહે એ પંડિતજીને કેમ પાલવે ?

પંડિતજીને આ કાર્યમાં સ્થાનિક પ્રતિષ્ઠિત પુરુષની સહાય જોઈતી હતી. પંડિતજીને ડૉ. હરિપ્રસાદ દેસાઈ જેવા સંગીતપ્રેમી અને જનહિતપ્રેમી પુરુષની સહાય મળી.

ડૉ. હરિપ્રસાદને સંગીતસમૃદ્ધિહીન અમદાવાદ દયાને પાત્ર લાગતું હતું. ડૉક્ટરને પંડિતજી મળ્યા. પંડિતજીને ડૉક્ટર મળ્યા. ૧૯૨૨ની સાલ હતી. બંનેએ મળી પંડિતજીના ગુરુભાઈઓની જેટલી સહાય મેળવી શકાય એટલી મેળવી અમદાવાદમાં ૧૯૨૨ના નવેમ્બરમાં ૨૬મી તારીખે રાષ્ટ્રીય સંગીતમંડળની સ્થાપના કરી. ડૉ. હરિપ્રસાદને મંડળનું પ્રમુખસ્થાન આપ્યું ને પંડિતજીએ મંત્રીપદનો બોજો ઉઠાવ્યો. મંડળનો ઉદ્દેશ જ સ્પષ્ટ કરે છે કે એ મંડળની પાછળ પંડિતજીની ભાવના કેવી હતી. "અમદાવાદ અને તેની આજુબાજુનાં બીજાં શહેરો તેમ જ ગામડાંઓની પ્રજામાં સંગીતનો રસ તથા શોખ ઉત્પન્ન કરવો અને સંગીત વડે રાષ્ટ્રીય પ્રવૃત્તિમાં રસ વહેવડાવવો." આ ઉદ્દેશથી કાર્ય શરૂ થયું. સંગીત વિષે ભાષણો કરવાં, પરિષદો ભરી ગાયક-વાદકોને સમાજની સમીપ લાવવા પ્રયત્ન કરવો, સંગીત પુસ્તકાલય કરવું, સંગીતસંશોધન સંબંધી પ્રયત્ન કરવા એ બધી સંગીતપ્રચારની યોજના હતી. પણ એ બધા ઉપરાંત સંગીતના મફત વર્ગો ખોલીને આમજનતાની વધુ નજીક આવવાનું કાર્ય બહુ મહત્ત્વનું હતું અને તે પંડિતજીએ પોતે ઉપાડ્યું. વર્ગો લેવા માટે રોજ અમદાવાદ જવું પંડિતજી માટે અશક્ય જ હતું. એટલે રવિવારે આવા વર્ગો ગોઠવી પંડિતજીએ ધાર્મિક તેમ જ રાષ્ટ્રીય ભજનોનું શિક્ષણ આપવાની શરૂઆત કરી.

આગળ જતાં સંગીતના પ્રચાર માટે અમદાવાદના બધા સંગીતકારોનો સહકાર સાધી એક નવીન યોજના કરી: દર અઠવાડિયે એક સંગીતનો જલસો થાય. અમદાવાદના

સંગીતકારો પોતાની કળાનો સેવાભાવે એ જલસામાં લાભ આપે. બધા રાગોને અવકાશ મળે તે માટે દિવસના જુદે જુદે સમયે જલસાનો સમય ગોઠવાય. જલસાના કાર્યક્રમ વખતે ગવાતા કે વગાડાતા રાગોનો ટૂંક પરિચય આપવામાં આવે. આ જલસાઓનો લાભ વરસે ઓછામાં ઓછા બાર રૂપિયા કે માસિક એક રૂપિયો ભરનાર સભ્ય મેળવી શકે. મધ્યમ વર્ગમાં સંગીતપ્રચાર કરવા આ યોજના અમલમાં મુકાઈ.

આ રીતે પંડિતજીનું કાર્ય એટલું વિકસતું જતું હતું કે તેને પહોંચી વળવું મુશ્કેલ થઈ પડતું. આશ્રમના કાર્યને સમેટીને ચાર માઈલ દૂર અમદાવાદ વારંવાર જવું આવવું એ સહેલું ન હતું. પણ સંગીતપ્રચારની તમન્નામાં એમને એ કદીયે કઠણ નથી લાગ્યું. સાંજે આશ્રમના કામમાંથી નિવૃત્ત થઈ સંગીતમંડળના કામને અંગે અનેક વાર તેઓ ચાલીને અમદાવાદ જતા અને રાત્રે દસ દસ વાગ્યે ઘોર અંધકારમાં ભૂખ્યાતરસ્યા ચાર પાંચ માઈલની નિર્જન મજલ કાપી આશ્રમે પહોંચતા. પાણીની ટાંકી પાસેથી સ્મશાનભૂમિને ચીરી ઘોર અંધકારમાં સાબરમતીનાં પાણી ઓળંગતાં એમને કદીયે ભય લાગ્યો હોય એવું જાણ્યું નથી. એમને તે ભય કેવો? કાં તો તે રાષ્ટ્રીય સંગીતમંડળના વિચાર કરતા હોય, કાં તો તે રાષ્ટ્રીય કેળવણીના વિચાર કરતા હોય અને કાં તો ધૂનમાં પોતાની લાક્ષણિક રીતે હાથની ચપટી વગાડતા વગાડતા કોઈ ભજન ગાતા ગાતા ચાલ્યા આવતા હોય. ગમે એટલું મોડું થયું હોય, અગિયારે સૂતા હોય કે બાર વાગ્યે સૂતા હોય, સવારે ચાર વાગ્યે

પ્રાર્થનાનો ઘંટ વાગ્યો કે પંડિતજી ઊઠીને તંબૂરા સાથે પ્રાર્થનામાં આવીને બેઠા જ હોય.

આટલું આટલું કાર્ય કરવા છતાં પંડિતજીએ કોઈ દિવસ આર્થિક મમતા નહિ સેવેલી. તેઓ જો ધારત તો પોતાની સંગીતકળાએ તેઓ ચાહે એટલું ધન મેળવી શક્યા હોત; પણ એ વિચારને એમના જીવનમાં સ્થાન જ ન હતું. આશ્રમજીવનમાં એમના ખર્ચ જોગું લઈ એમણે સંતોષ માનેલો. બીજું જે કંઈ મળતું કે મેળવવા પ્રયત્ન કરતા તે બધું સંગીતસેવાના કાર્યમાં જ ગુરુને અર્પણ થતું.

એક વાર ગિરનારને પ્રવાસે નીકળેલા. વચ્ચે એક બે દિવસ રાજકોટ ઊતર્યા. તે વખતના ઠાકોરસાહેબ લાખાજીરાજને પંડિતજી આવ્યાના ખબર પડ્યા. ઠાકોરસાહેબ સંગીતપ્રેમી હોઈ પંડિતજીને એમણે આમંત્રણ આપ્યું. પંડિતજીના સંગીતની ઠાકોરસાહેબ ઉપર ઊંડી અસર થઈ. એકસો રૂપિયા અને જરીથી ભરેલી કાસ્મીરી શાલ પંડિતજીને ભેટ આપ્યાં. પંડિતજીએ તરત જ એ સો રૂપિયા ગુરુ સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીને ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયના કાર્ય માટે મોકલી આપ્યા. આવા તો કેટલાય પ્રસંગો એમના જીવનમાં બનેલા છે.

લગ્નપ્રસંગોએ કે બીજા પ્રસંગોએ જ્યારે જ્યારે એમને કંઈ પણ ધન મળ્યું છે તે તેમણે કાં તો ગુરુને મોકલી આપ્યું છે ને કાં તો સંગીતમંડળના કાર્યમાં કે પાછળથી અમદાવાદમાં પોતે શરૂ કરેલ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્યમાં વાપર્યું છે. હમણાંનો જ એક પ્રસંગ છે. થોડા વખત ઉપર આશ્રમવાસી કુટુંબના એક યુવકનાં લગ્ન થયાં.

લગ્નવિધિ પંડિતજીને હાથે થઈ. કન્યાપક્ષે પંડિતજીને આ પ્રસંગે બે હજાર રૂપિયાનો ફાળો કરી આપ્યો. તરત જ પંડિતજીએ એ રકમ અમદાવાદના ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયને સોંપીને વિદ્યાલયની આર્થિક ભીડ ભાંગી.

મુંબઈ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય તરફથી પ્રતિવર્ષ જુદા જુદા પ્રાન્તોમાં સંગીતપરિષદ ભરાતી અને તે તે પ્રાન્તમાં સંગીતના પ્રચારને વેગ મળતો. સંગીતપરિષદનું છઠ્ઠું અધિવેશન અમદાવાદમાં બોલાવવા પંડિતજીએ વિચાર કર્યો અને ઈ. સ. ૧૯૨૩ના અંતમાં અમદાવાદમાં એ પરિષદની બેઠક બોલાવી સફળ રીતે એ કાર્ય પાર ઉતાર્યું.

શિષ્ટ અને શાસ્ત્રીય સંગીત તરફ જ એમણે લક્ષ્ય નહોતું રાખ્યું. ગુજરાતના જૂના સંગીતની ખોળ કરી એના પાયા ઉપર સંગીતશિક્ષણની ઇમારત રચવાની એમની મુરાદ હતી. કાઠિયાવાડ, ગુજરાતનાં લોકગીતો એકઠાં કરી તરત જ એમણે એના ઢાળો બેસાડ્યા ને એને સ્વરલિપિમાં ઉતારી "લોકસંગીત" નામે સંગ્રહ પ્રજા સમક્ષ મૂક્યો.

પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન માર્ગી તથા દેશી સંગીતની એમની શોધખોળ ચાલુ જ હતી. પોતાનાં સંશોધનો અને વિચારો એમણે અનેક લેખો દ્વારા પ્રજા સમક્ષ મૂક્યાં. સંગીતશાસ્ત્રની શોધખોળમાં એમનો પ્રયત્ન ભારે હતો. રાષ્ટ્રીય કેળવણીમાં સંગીતને કઈ રીતે મૂકવું એની પણ એમની પાસે યોજના હતી. આગળ જતાં ૧૯૩૨ની સાલમાં ગૂજરાત વિદ્યાપીઠે "પ્રાથમિક શાળાઓમાં સંગીત"ની રૂપરેખા ને અભ્યાસક્રમ બહાર પાડ્યો. એ અભ્યાસક્રમ

નક્કી કરવામાં પંડિતજીનો મુખ્ય ભાગ હતો. પંડિતજીની પોતાની સંગીતપુસ્તકોની લાયબ્રેરી પણ સરસ હતી. ગુજરાતી, મરાઠી, હિંદી, સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી ભાષામાં સંગીત ઉપરનાં એકસો ઉપરાંત મહત્ત્વનાં પુસ્તકો એમની પાસે હતાં.

ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય શિક્ષકપરિષદ તરફથી સંગીતના પ્રચાર માટે સંગીતપ્રત્રિકા બહાર પાડવાનું વિચારાયું અને એ કામ પંડિતજીને સોંપવામાં આવ્યું. ૧૯૨૮ની સાલમાં અમદાવાદથી એ પત્રિકા છપાવી બહાર પાડવાની શરૂઆત થઈ. બે વર્ષ એ કામ પંડિતજીએ ચલાવ્યું. અને પછી તો પંડિતજી રાષ્ટ્રની સ્વતંત્રતાના સંગ્રામમાં પૂ. ગાંધીજી સાથે ચાલ્યા. પત્રિકામાં ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયની પરિષદોમાં થયેલા ઠરાવો, તે ઉપરની ચર્ચાઓ, પરિષદે નિયુક્ત કરેલા રાગોના સ્વર અને નિયમો, પ્રચલિત અને અપ્રચલિત રાગની અંદર નવાં બેસાડેલાં ગાયનો ને ગતનાં નોટેશનો તેમ જ સંગીતશાસ્ત્ર વિષયક ચર્ચાઓ આ પત્રિકાનો વિષય હતાં.

૧૯૩૦ની સાલ આવી. પૂ. ગાંધીજી સાથે દાંડીકૂચમાં સાથી થનારા એંસી સૈનિકોમાં પંડિતજી મોખરે હતા. કૂચની વિચારણા અને તૈયારીઓ ચાલી. એ જ અરસામાં આશ્રમના બાળકો ઉપર એક આફત ઊતરેલી. માતાના સખત વાયરા ચાલ્યા ને આશ્રમમાં અનેક બાળકો માતામાં સપડાયાં. પંડિતજીનો નાનો સાત વર્ષનો બાળક વસંત પણ માતામાં સપડાયો. વસંતને માતા બરાબર બહાર નહિ નીકળવાને કારણે એની સ્થિતિ ચિંતાકારક હતી.

સાંઝનો સમય હતો. આશ્રમની સંધ્યાકાળની પ્રાર્થનાનો ઘંટ વાગતાં પંડિતજી હંમેશની જેમ પ્રાર્થનામાં આવ્યા અને પ્રાર્થના શરૂ થઈ એ જ સમયે એમને ઘેર એમના પુત્ર વસંતનું અવસાન થયું. પંડિતજીને ખબર આપવામાં આવ્યા. પંડિજીતને ભારે આઘાત લાગે એ સ્વાભાવિક છે, છતાં અજબ શાન્તિ રાખી ખબર સાંભળી પણ ચાલતી પ્રાર્થનામાંથી તેઓ ઊઠયા નહિ. વજ્ર સમું હૃદય કરી પ્રાર્થના આગળ ચલાવી. હંમેશની જેમ બલ્કે વધુ ભક્તિભીના થઈ પંડિતજીએ ભજન ગાયું ને ગવરાવ્યું. ગાંધીજીએ અને અન્ય આશ્રમવાસીઓએ પંડિતજીના ગદ્‌ગદિત સૂરની અંદર સૂર મિલાવી પ્રભુ પાસે સ્વ. વસંતના આત્માની શાન્તિ માગી. અતિશય ચાલાક અને સૌથી નાનો પંડિતજીનો લાડકો વસંત જતાં માતાપિતાના દુઃખનો તો પાર જ શું હોય? ગાંધીજીએ બન્નેને આશ્વાસન આપ્યું. દાંડીકૂચમાં હમણાં ન જોડાતાં ઘર આગળ રહેવા પંડિતજીને ગાંધીજીએ સૂચના કરી પણ પંડિતજી એમ ઓછા જ ઢીલા પડે એમ હતા? બાળકની માતાને આશ્વાસન આપી પુત્રના અવસાનને દશમે જ દિવસે પંડિતજી ગાંધીજી સાથે ઊપડયા. કરેલા નિશ્ચયમાંથી ઢીલા પડવાનું એમને ન રુચ્યું. વસંતની માતા લક્ષ્મીબહેન પણ એમ કરવામાં પંડિતજીને અનુકૂળ થયાં, બલ્કે એમણે પ્રોત્સાહન આપ્યું.

"શૂર સંગ્રામકો દેખ ભાગે નહિ, દેખ ભાગે સોહી શૂર નાહી"ના બુલંદ અવાજે જનસમાજને આદેશ આપતા આપતા પંડિતજી પૂ. ગાંધીજી સાથે દાંડી પહોંચ્યા. ત્યાંથી તેઓ પકડાયા અને જેલમાં ગયા. લડતનું સમાધાન થતાં

જેલમાંથી છૂટી ફરી તેઓ સાબરમતી આવી પોતાના કાર્યમાં મગ્ન થયા. આ સમય દરમિયાન ભજનાવલિનાં ભજનોને સ્વરલિપિમાં ઉતારવાનું કામ કટકે કટકે એમણે શરૂ કરેલું. ઘણાં ભજનોનું સ્વરલેખન એમણે કર્યું પણ તેમનું એ કામ અધૂરું જ રહ્યું. આ સમયમાં એમણે રાગલક્ષણનાં ગાયનો રચ્યાં. પોતાની દૃષ્ટિએ બાવન રાગોનાં લખાયેલાં રાગ-લક્ષણનાં ગીતો ગુરુબંધુઓને મોકલી આપી તેમનો અભિપ્રાય મેળવ્યો. પાછળથી ૧૯૩૩ની સાલમાં જ એ ગીતોનું નોટેશન તૈયાર કરી અમદાવાદથી એ પુસ્તક છપાવી બહાર પાડ્યું.

સંગીતના કાર્ય ઉપરાંત આશ્રમના વિવિધ કાર્યમાં એમની સહાય ઓછી ન હતી. જ્યારે જે કામમાં જરૂર પડે ત્યારે ત્યાં તેઓ હાજર જ હોય. આશ્રમની ભવ્ય લાયબ્રેરી જેમાં દશ હજાર ઉપર પુસ્તકો હતાં એની વ્યવસ્થા પંડિતજીએ અનેક વર્ષો સુધી સંભાળી. આશ્રમના વિદ્યામંદિરના આચાર્ય-પદનો બોજેય એમણે અમુક સમય સુધી ઉઠાવેલો. ઑફિસના કામમાં, ગૌશાળાની વ્યવસ્થા કે મુખ્ય રસોડાની વ્યવસ્થાના કામમાં જ્યારે જ્યારે એમની જરૂર જણાતી ત્યારે ત્યારે તેમને એ કામ સોંપવામાં આવતું અને તેઓ સહર્ષ સોંપાયેલું કાર્ય પાર ઉતારતા. ગાંધીજીને શુદ્ધ વિધિએ લગ્ન કરી આપનાર ગોરની ખોટ જણાય તો એમણે પંડિતજીને કહ્યું હોય અને પંડિતજીએ એ કાર્ય પણ કર્તવ્યદૃષ્ટિએ કરી દીધું હોય. આ રીતે આશ્રમનાં અનેક કાર્યોમાં તેમનો ભારે ફાળો હતો.

આ જ અરસામાં ૧૯૩૧ના ઑગસ્ટ માસમાં પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીનું અવસાન થયું. આજ સુધી ગુરુની છત્રછાયા

નીચે પંડિતજીને અને બીજા એમના ગુરુબંધુઓને ભારે આશ્વાસન હતું. એમના અવસાન પછી ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્યને આગળ ધપાવવાનું કાર્ય શિષ્યો ઉપર આવી પડ્યું. સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીના બધા શિષ્યોનું સંગઠન કરી કામ આગળ ધપાવવાની જરૂરિયાત ઊભી થઈ. પંડિતજીએ એ સંગઠન કરવામાં ને સ્વર્ગસ્થ ગુરુના કાર્યને આગળ ધપાવવામાં ભારે મહેનત ઉઠાવી. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળ સ્થપાયું. પ્રમુખ તરીકેનો કાંટાળો તાજ પ્રથમ પંડિતજીને સોંપાયો ને તેમણે તે સ્વીકાર્યો. પ્રમુખ રહ્યા ત્યાં સુધી તેઓએ બહુ ચીવટથી પોતાની પ્રમુખ તરીકેની જવાબદારી બજાવી. આજે એ સાંકળના આંકડાઓને જોડનાર પંડિતજી નથી, છતાં એ આંકડાઓ છૂટા ન પડતાં એ જ સંગઠનશક્તિથી કાર્ય આગળ ધપે એ જોવા એમનો આત્મા ચિંતા સેવી રહ્યો હશે.

સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિની લડતને અંગે સને ૧૯૩૩માં આશ્રમનું ઉદ્યોગમંદિર સમેટાયું ત્યાં સુધી પંડિતજી (આશ્રમમાં જ) ઉદ્યોગમંદિરમાં હતા અને ઉદ્યોગમંદિરના વિવિધ કાર્યમાં સહાય આપી રહ્યા હતા. ઉદ્યોગમંદિર વિખેરાઈ સાબરમતીનું મટી દેશવ્યાપી બન્યું. ઉદ્યોગમંદિરના મંત્રી અને બીજા સંચાલકોને ગિરફતાર કરવામાં આવ્યા. આમાં પંડિતજી પણ પકડાયા. ૭ માસની જેલની સજા થઈ. નાશીક જેલમાં એ સજા પંડિતજીએ પૂરી કરી. પંડિતજી સામાન્ય રીતે સારું સ્વાસ્થ્ય ધરાવતા. પણ ઉપરાઉપરી ભોગવેલ જેલોને પરિણામે ને જેલના વિચિત્ર ખોરાકને કારણે એમના શરીર ઉપર અને એમના કંઠ ઉપર અતિ માઠી અસર ઊપજેલી. નાશીકની

જેલમાં એમને દાંતની પીડા બહુ ભોગવવી પડેલી અને બીજી રીતે પણ તબિયત બહુ લથડેલી.

જેલમાંથી છૂટયા એ જ અરસામાં બિહારનો ભયંકર ધરતીકંપ થયો. પંડિતજીને ત્યાં દોડી જવાનો ધર્મ લાગ્યો. બિહારમાં રહી ભૂકંપપીડિત પ્રજાને મદદ આપવામાં તેમણે ભારે જહેમત ઉઠાવી. ત્યાંનું કામ પૂરું થતાં તેઓ તરત જ અલ્લાહાબાદ ગયા.

રાષ્ટ્રીય કેળવણીમાં ઉપયોગી થાય એવી રીતે નવી ઢબથી સંગીતનાં પાઠયપુસ્તકો તૈયાર કરવાનું કામ તેમની ઘણી ઇચ્છા હોવા છતાં આજ સુધી તેઓ કરી શકયા ન હતા. અલ્લાહાબાદમાં પોતાના ગુરુબંધુઓ પાસે રહી ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળ તરફથી નવાં પુસ્તકો રચી બહાર પાડવાનું કામ તેમણે આરંભ્યું. પ્રાથમિક અભ્યાસક્રમનાં નીચેનાં પુસ્તકો હિંદીમાં એમણે તૈયાર કર્યાં. વધુ પુસ્તકો તૈયાર કરવાનો એમને પછી અવકાશ જ ન રહ્યો.

પુસ્તકોનાં નામ

૧.	સંગીતબાલવિનોદ	૧૯૩૪	અલ્લાહાબાદ.
૨.	સંગીતરાગદર્શન ભા. ૧.	૧૯૩૪	અલ્લાહાબાદ.
૩.	,, ,, ભા. ૨.	,,	,,
૪.	,, ,, ભા. ૩.	,,	,,

આ પુસ્તકોમાં આધુનિક હિંદી કાવ્યોને શાસ્ત્રીય રાગદારીમાં બેસાડી નવીન ગાયનો દાખલ કરવામાં આવ્યાં છે.

અલ્લાહાબાદના વસવાટ દરમિયાન પણ તેઓ ગુજરાતને નહોતા ભૂલ્યા. જ્યાં વરસો સુધી એમણે સેવા કરી હતી

ત્યાં ફરીથી પોતાનું અધૂરું કાર્ય આગળ ધપાવવાની તેમની ઇચ્છા હતી. ફરી તેઓ અમદાવાદ આવ્યા.

સાબરમતી ઉદ્યોગમંદિર જે ૧૯૩૩ પછી હરિજન આશ્રમ તરીકે જાહેર થયું તેમાં એક મકાન રાખી તેઓ રહ્યા. અમદાવાદમાં સંગીતશિક્ષણનું કાર્ય વ્યવસ્થિત રીતે શરૂ કરવા તેમનું મન તલસ્યાં કરતું હતું. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના આશ્રય નીચે એક સંગીતવિદ્યાલય શરૂ કરવા એમને કહેવામાં આવ્યું ને તરત જ એમણે એ વધાવી લીધું. સાથેસાથ અમદાવાદની પ્રજાને સંગીતશિક્ષણ બરાબર મળી શકે તે માટે એમણે એ જ સાલમાં ૧૯૩૫માં અમદાવાદની અંદર ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયની સ્થાપના કરી. એમના કાર્યમાં મદદગાર એમના ગુરુબંધુ પ્રો. શંકરરાવ વ્યાસ હતા. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના આશ્રય નીચે ચાલતા સંગીતવિદ્યાલયનો છ વર્ષનો અને ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયનો ચાર વર્ષનો સંગીતનો અભ્યાસક્રમ તૈયાર કરી બહાર પાડ્યો. બન્ને વિદ્યાલયને પ્રજાએ વધાવી લીધાં.

આ જ સમયમાં પંડિજીએ પ્રાથમિક શિક્ષણમાં કામ આવે એવી એક "સંગીતની પ્રાથમિક માહિતી" નામની પુસ્તિકા ગુજરાતીમાં લખી પ્રસિદ્ધ કરી.

ત્યાં તો ઈ. સ. ૧૯૩૮ના ફેબ્રુઆરીમાં મહાસભાની હરિપુરાની ઐતિહાસિક બેઠકનો સમય આવ્યો. એ ભવ્ય બેઠકને સમયે સ્વદેશી પ્રદર્શનના લાભાર્થે સારા સારા સંગીતકારોને આમંત્રણ આપી સંગીતના જલસાઓ ગોઠવવાની વિચારણા થઈ. પંડિતજીએ એ કાર્ય પૂર

જોસથી ઉપાડયું. આમંત્રણો અપાયાં. સંગીતકારો તરફથી સુંદર જવાબો ફરી વળવા લાગ્યા.

આ જ અરસામાં રાજકોટ રાષ્ટ્રીય શાળામાં સંગીત વિદ્યાલય ખોલવાની વિચારણા થતાં પંડિતજીને વિદ્યાલયનું ઉદ્‌ઘાટન કરવા આવવા માટે વિનંતી કરવામાં આવી. હરિપુરાના સંગીતવિભાગના કાર્યનો પુષ્કળ બોજો હોવા છતાં તેમણે તે સહર્ષ સ્વીકારીને આશીર્વાદ પાઠવ્યા. હરિપુરામાં સંગીતવિભાગની ગોઠવણી ચાલી રહી હતી તે તપાસવા માટે બે ત્રણ દિવસ ત્યાં જઈ આવી તરત જ રાજકોટ તરફ આવવા એમણે કાર્યક્રમ ઘડયો. હરિપુરા તેઓ ઊપડયા. જાણે મૃત્યુની તેમણે આગાહી ન કરી લીધી હોય તેમ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય મંડળના કાર્યનું દફતર વ્યવસ્થિત કરી તે વખતના મંડળના પ્રમુખ પ્રો. વિનાયકરાવ પટવર્ધન હરિપુરા આવે ત્યારે તેમને બધું સોંપવાની તેમણે તૈયારી કરી લીધી હતી. કુદરત પણ આમ અજાણપણે કેટલું કાર્ય મનુષ્ય પાસે કરાવતી હશે ! !

પંડિતજીની તબિયત ઉધરસ શરદીથી થોડી લથડી હતી. એ જ સ્થિતિમાં તેઓ હરિપુરા પહોંચ્યા. હરિપુરાની સીમના સુસવાટાઓએ પંડિતજીને ઘેરી લીધા. એ જ સ્થિતિમાં હરિપુરાના એક યુવાન સ્વયંસેવકનું અવસાન થતાં એમની સ્મશાનયાત્રામાં પંડિતજીએ હાજરી આપી. હૈયું પિગળાવી નાખે એ રીતે તે દિવસે પંડિતજીએ આર્દ્ર કંઠે "મંગલ મંદિર ખોલો, દયામય મંગલ મંદિર ખોલો" એ ભજન સ્વર્ગસ્થ સ્વયંસેવકના દેહ પાસે બેસી ગાયું. કોને ખબર હતી કે આ પંડિતજીનું છેલ્લું જ ભજન હતું ? જાણે પોતાને માટે પણ દ્વાર ઉઘાડાં રાખવા પ્રભુને એમણે પ્રાર્થના ન કરી

હોય ! તેઓ સખત તાવમાં સપડાયા. ન્યુમોનિયા થયો ને તેમાંથી તેઓ ફરી ઊભા ન થયા. અંતકાળ સુધી એમને તો પ્રભુસ્મરણ જ હતું. માંદગી વધતી ગઈ. સાબરમતી એમનાં પત્ની શ્રી. લક્ષ્મીબહેનને તારથી ખબર આપવામાં આવ્યા. તરત જ તેઓ હરિપુરા પહોંચ્યાં. ડૉક્ટરોના હાથ હેઠા પડ્યા. સાતેક દિવસની માંદગી ભોગવી ૪૮ વર્ષની ઉંમરે તા. ૬–૨–'૩૮ના રોજ પંડિતજી આ દુનિયા છોડી ચાલ્યા ગયા. સાબરમતીની એક ઝૂંપડીમાં એમના રાષ્ટ્રીય જીવનની શરૂઆત થઈ અને હરિપુરાની એક બીજી ઝૂંપડીમાં તેમના જીવનની સમાપ્તિ થઈ!! પંડિતજીના પુત્ર શ્રી. રામભાઉ ખરે તથા પુત્રી બહેન મથુરી પિતાના અવસાન પછી હરિપુરા પહોંચ્યાં. બન્ને પુત્રપુત્રીને સોડમાં લઈ ધીર હૃદયે ગં. સ્વ. લક્ષ્મીબહેને એ આઘાત સહ્યો.

પૂજ્ય ગાંધીજીને તારથી ખબર અપાયા. એમના આઘાતનો પણ શું પાર હોય ? ગાંધીજીએ શ્રી. નરહરિભાઈને તારથી જવાબ આપ્યો: "Tell Laxmibahen your loss is whole Ashram's. Panditji's death leaves unfillable gap but we must resign ourselves to God's will. × ×"

પૂ. ગાંધીજીને મૌન હતું. કલમમાંથી સરી પડ્યું:

"બીજા પંડિતજી મળવા અશક્ય માનું છું. સંગીત અને શ્રેષ્ઠ નીતિનો મેળ ક્યાં શોધીએ ?"

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૨ જો

કેળવણીવિષયક લેખો

શિક્ષણમાં સંગીતનું મહત્ત્વ

શિક્ષણ એટલે લખતાં, વાંચતાં અને હિસાબ કરતાં આવડે તે, એવો અર્થ સાધારણ રીતે થાય છે. ઘણે અંશે એ અર્થ સાચો છે. શિક્ષણનો મહિમા આ ત્રણ વસ્તુમાં જેટલો પ્રગટ થાય છે તેટલો બીજી કોઈ વસ્તુમાં હજી પ્રગટ થયો નથી. જેને લખતાં વાંચતાં આવડે તે પોતાની આસપાસના સમાજ ઉપર ભારે કાબૂ ધરાવે છે. જેને હિસાબ કરતાં આવડે છે તે તો ઘણા ગરીબોનો ભાગ્યવિધાતા બની જાય છે. પણ એટલામાં જ કંઈ શિક્ષણની પર્યાપ્તિ થતી નથી.

પ્રતિષ્ઠિત સમાજમાં હરવા ફરવા માટે અને ભળવા માટે જે જે આવડત કે જ્ઞાનની જરૂર હોય તે મેળવવી એનું નામ તે શિક્ષણ, એવી બીજી એક વ્યાખ્યા છે. આ વ્યાખ્યા સાચી નથી. પણ પોતાના છોકરાને સરસ કેળવણી આપવા ઘરબાર પણ વેચી નાખનાર માબાપોના મનમાં આ જ વ્યાખ્યા ઘોળાતી હોય છે. જે પ્રતિષ્ઠા આપે તે કેળવણી,

એ એનો અર્થ થાય છે. ઘોડા પર બેસી જે બરાબર નિશાન તાકી શકે તે કેળવાયેલો એવી માન્યતા કેટલાક સમાજોમાં હતી. જે બરાબર શિકાર કરી જાણે તે કેળવાયેલો એમ પણ એક વખત મનાતું. પાલી (લગભગ ચાર શેરનું માપ) ચોખાનો દૂધપાક ઉડાવી શકે તે જ બ્રાહ્મણને વેદશાસ્ત્રસંપન્ન ગણવો એમ અમારા છેલ્લા પેશ્વા બાજીરાવે નક્કી કર્યું હતું. "पायलीची खाईल क्षिप्रा, पालरवी घावो तया विप्रा" એ તે વખતની સ્મૃતિ હતી.

આવી રીતે વખતોવખત કેળવણીનો અર્થ બદલાય છે. આજના કેળવણીશાસ્ત્રીઓ કહે છે કે મનુષ્યોની બધી જ્ઞાનેંદ્રિયો અને કર્મેન્દ્રિયોનો પૂરેપૂરો વિકાસ થાય, બધી શુભ વૃત્તિઓ ખીલે, અશુભ વૃત્તિઓનો નાશ થાય, સદાચાર સહેલો થઈ પડે, અને પુરુષાર્થપ્રાપ્તિના પ્રયત્નમાં ઉત્સાહ અને આનંદ રહે એવી જે પ્રવૃત્તિ તે કેળવણી. આ વ્યાખ્યા સર્વાંગી છે, એ તો સહેજે જોવાથી પણ ખબર પડે છે. આવી સર્વાંગી કેળવણી આપવી એ સહેલી વાત નથી. તેને માટે વિગતવાર અને વિચારપૂર્વક કરેલી યોજના હોવી જોઈએ. કર્મેંદ્રિયો કેળવાય એ માટે અનેક કર્મો કરાવવાં પડે; બુદ્ધિ ખીલે એટલા માટે બુદ્ધિને કસરત આપવી પડે, અને ચારિત્ર્ય ઘડાય તે માટે તે તે પ્રસંગમાં આદર્શને વળગી રહેવાની સંધિઓ પેદા કરવી પડે. પણ જીવનનો મુખ્ય ભાગ જે પુરુષાર્થ તેની તૈયારી તો ભાવનાના વિકાસથી જ થઈ શકે. આ ભાવનાનો વિકાસ કઈ રીતે થાય એ વિષે કેળવણીકારો પોતાની સમગ્ર બુદ્ધિ વાપરતા આવ્યા છે. જેની ભાવનાનો સર્વાંગી અને સંપૂર્ણ વિકાસ

થયેલ છે તે માણસ દુનિયાનો બાદશાહ છે, કેમ કે તે પોતાનો બાદશાહ છે. લખતાં વાંચતાં આવડે અથવા હિસાબ કરતાં આવડે એવા માણસો સમાજ ઉપર કાબૂ ધરાવે ખરા; પણ જેણે ભાવનાનો વિકાસ સાધ્યો છે તેની સમાજ ઉપરની સરદારી કંઈ અનેરી જ હોય છે. તે ધારે તો હજારો ને લાખો લોકોને આંગળીના ટેરવા ઉપર નચાવી શકે. વિદ્વાનો લાંબી લાંબી દલીલો કરે, ઇતિહાસકારો જૂની જૂની પરંપરા શોધી કાઢે, ગણિતશાસ્ત્રીઓ આખી દુનિયાનો હિસાબ કરે, જ્યોતિષશાસ્ત્રીઓ આકાશમાં દેખાતા અને ન દેખાતા તારાઓની માહિતી આપણને આપે. પણ એમાંથી કોઈ પણ સમાજ ઉપર કાબૂ ધરાવી ન શકે. એ તો જેણે ભાવનાનો વિકાસ સાધ્યો છે તેનું જ કામ.

એટલે આપણે જોઈ શક્યા કે કેળવણીનો મુખ્ય ભાગ તો ભાવનાનો વિકાસ એ જ છે. ધર્મ, નીતિ, સાહિત્ય બધાનો અંતિમ ઉદ્દેશ તો ભાવનાનો વિકાસ કરવાનો જ છે. છતાં વિકાસ સાધવો સહેલો નથી એમ ધર્મને અને નીતિને, સાહિત્યને અને કાવ્યને કબૂલ કરવું પડ્યું છે. અને તેથી આ ચારે વર્ગ હંમેશાં મદદની શોધમાં રહ્યા છે.

પ્રાચીન કાળથી આજ સુધી એવી મદદ તો એકલા સંગીત પાસેથી જ મળેલી છે. સંગીતમાં બધી શુભ ભાવના જાગૃત કરવાની શક્તિ છે જ, એવો દાવો અમે કરતા નથી. સંગીત મારફતે જે ભાવનાનો ઉદ્ભવ થાય છે, તેમાં ચારિત્ર્યનું સ્થૈર્ય આવી જ જાય છે, એમ પણ અમે નથી કહેતા. પણ એટલું તો જરૂર કહીએ છીએ, અને આખી દુનિયા એની શાખ પૂરશે કે ભાવનાની ખિલવણીમાં સંગીતની મદદ

અસાધારણ છે; અલૌકિક અથવા સાર્વલૌકિક છે. પહાડી ગામડાંમાં જાઓ, વિદ્વાનોનાં પગલાં જ્યાં પહોંચ્યાં નથી, ધર્માચાર્યોના શબ્દ પણ જ્યાં સંભળાયા નથી, કેળવણીકાર થવા જેટલી નવરાશ કે સૂઝ જ્યાં કોઈને નથી, એવે ઠેકાણે પણ હૃદયને હલાવી નાખનાર પ્રસંગનું વર્ણન કરનાર કોઈ લોકગીતના જાદુઈ આલાપોથી ભાવનાનો વિકાસ થયેલ જોવામાં આવશે. એ લોકોના જે શાયર હોય છે, ભાટચારણ હોય છે, એ જ એમના ઇતિહાસકારો, એ જ એમના ધર્માચાર્યો, અને એ જ એમના કેળવણીકારો હોય છે.

દુકાળમાં જ્યારે ખાવાપીવાના સાંસા હોય છે ત્યારે માણસ ઘી, દૂધ, મરચાં, મસાલા, શાક, દાળ, બધું જતું કરે છે, અને પ્રાણધારણને અર્થે અત્યંત આવશ્યક એવા લૂખાસૂકા રોટલા ઉપર જ ચલાવે છે. બીજું કશું ન મળે તો વાંધો નથી; એક ખોબો લોટ મળે એટલે બસ. એ જ રીતે જો આપણે બરાબર વિચાર કરીએ તો બીજી કશી કેળવણી ન મળે અને એકલું હૃદયસ્પર્શી લોકસંગીત મળે તો વિષમ કાળે તે કેળવણીની બધી ગરજ સારે. અરે, લડાઇમાં લશ્કરી તાલીમને અર્થે જ્યાં બધી જ વસ્તુનો સંયમ કરવામાં આવે છે ત્યાં પણ સંગીતની પૂરેપૂરી છૂટ રાખવામાં આવી છે. કેમ કે સેનાપતિઓ જાણે છે કે સંગીતમાંથી પુરુષાર્થના અને પરાક્રમના ફુવારા છૂટે છે. લડાઈ એટલે માણસની કતલ કરવાનું આસુરી કામ. એ કામ દરમ્યાન માણસની દબાઈ ગયેલી માણસાઈ જીવતી રાખવાનું કામ કોઈ કરતું હોય તો તે સિપાઈઓનું પ્રિય લોકસંગીત જ છે. ઝીણે સાદે આલાપ લેતો લેતો ઘાયલ

સિપાહી પોતાની મા, બહેન કે સ્ત્રીનું સ્મરણ કરે છે અને તેથી જ તે માણસ રહે છે. લડાઈ એ કાંઈ નીતિના પ્રચારની શાળા નથી. એ તો પશુજીવનની પરાકાષ્ઠા છે. ગમે તે જાતનું પાપ કરવાની ત્યાં છૂટ હોય છે. એવે વખતે માણસને સૌમ્ય અને સજ્જન વૃત્તિના પાઠ કોઈ આપતું હોય તો તે સૈનિકે પોતાના ગામડામાં મોઢે કરેલ લોકગીતના મધુર સૂર જ છે.

લોકશાહીના જમાનામાં હજારો લોકોનાં ટોળાં જ્યારે ભેગાં થાય છે અને તોફાની લાગણીઓનો મહાસાગર ઊછળે છે, ત્યારે પોલીસોનું કે લશ્કરનું ગજું નથી કે તેઓ તેને કાબૂમાં રાખે અથવા વ્યવસ્થાના તંત્ર તળે આણે. પણ એકાદ ચતુર લોકસેવક એકાદ અત્યંત મધુર લોકપ્રિય ગીતની ધૂન કરે કે તરત જ જાણે આખા સમાજમાં કુટુંબભાવ આવી ગયો હોય તેમ ઘણી વાર લોકો શાંત પડે છે અને સમજુ બની જાય છે.

ભાવના ઉપર સંગીતની આટલી અસર છે આટલું જાણ્યા પછી કયો શિક્ષણશાસ્ત્રી કેળવણીમાં તેને આવશ્યક સ્થાન આપે નહિ? વ્યક્તિગત ચારિત્ર્ય ઘડવામાં સંગીતનો ઉપયોગ છે જ. અને સામુદાયિક પ્રવૃત્તિ સુવ્યવસ્થિત કરવા માટે પણ સંગીતનો ઉપયોગ છે. બેશક આ બે જાતનાં સંગીત ભિન્ન હોય છે. એકાદ જુવાન વિદ્યાર્થી ઉપર આફત આવી પડે છે; એના જીવનનો એક માત્ર આધાર આ દુનિયા છોડી ચાલ્યો ગયો છે, અથવા એના મિત્રોએ એને દગો દીધો છે. જુવાનીના ઉત્સાહમાં બાંધેલો મહત્ત્વાકાંક્ષાનો કિલ્લો એકાએક જમીનદોસ્ત થઈ ગયો છે અથવા ભાગ્યની

વિચિત્ર કરણીને લીધે એકાએક એના હૃદયમાં નાસ્તિકતા પ્રવેશી છે; એનું ચિત્ત ઉદ્‌ભ્રાન્ત થઈ ગયું છે; એવે વખતે શિક્ષક શું કરે? શું નિરાશાના સાગરમાં એનું વહાણ ડૂબવા દે? ઇતિહાસપુરાણના દાખલા ટાંકયે ચાલે તેમ નથી. ધર્મ-પ્રવચનનું ત્યાં કામ નથી. પણ શિક્ષક જો કરુણાના ગંભીર વાતાવરણમાં તદ્રૂપ થઈ વિદ્યાર્થીઓ સાથે પ્રાર્થનામંદિરમાં જાય અને અનુરૂપ રાગમાં એકાદ કરુણ ગીત અથવા પ્રાર્થના સાથે ગાય તો એક હતાશ આત્માનો ઉદ્ધાર કર્યાનું સમાધાન તેને મળે.

ઇતિહાસ વાંચી, અર્થશાસ્ત્ર કે સમાજશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તની ચર્ચા કરી, અથવા ધર્મમીમાંસાના ઊંડાણમાં અવગાહન કરી વિદ્યાર્થી પોતાના જીવનના આદર્શો રચે છે. એ વખતે અનુરૂપ સંગીતના બે ચાર પુટો જો તે આદર્શ ઉપર ચઢાવવામાં આવે તો તે આદર્શો જીવનના કાયમી સાથી બની જાય. અરે સાથી શું, જીવનના ખમીર જ બની જાય. મહર્ષિ દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુરે જે ઉપદેશો ઉપાસનામંદિરમાં કરેલા તે જ કવિવર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની કાવ્યમયી ટંકશાળમાંથી પદ્યરૂપ ધારણ કરી બહાર પડ્યા છે. દેવર્ષિના ઉપદેશની અસર તે કાળે બહુ જ થતી પણ ટાગોરની અસર તો બંગાળી ભાષા જ્યાં સુધી રહેશે ત્યાં સુધી ટકવાની. અને બંગાળી લોકો હંમેશાં કહે છે કે ટાગોરનાં ગીતોમાં પ્રતિભાની જેટલી શક્તિ છે તેટલી શક્તિ તેના સંગીતની પણ છે.

લોકશિક્ષણ હો, કે શાસ્ત્રીય શિક્ષણ, સ્ત્રીશિક્ષણ હો, કે લશ્કરી શિક્ષણ, સંગીત એ શિક્ષણનું આવશ્યક અંગ છે. શિક્ષકને ગાતાં આવડે કે ન આવડે; તેણે સંગીતનું સ્વરૂપ

અને સંગીતની અસર જાણવાં જોઈએ. અને સંગીત-શાસ્ત્રીઓએ પણ પોતાની વિદ્યાનું આ મહત્ત્વ જાણી સંગીતનો શિક્ષણમાં શો શો ઉપયોગ થઈ શકે એનો વિચાર કરવો ઘટે છે. મારી ખાતરી છે કે જે દિવસે શિક્ષણમાં સંગીતને પ્રધાન પદ અપાશે તે દિવસે કેળવણીની કેટલીયે મૂંઝવણો આપોઆપ દૂર થશે.

'દક્ષિણામૂર્તિ'માંથી

શિક્ષણમાં સંગીતનું સ્થાન*

ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના શિક્ષણક્રમમાં સંગીત વિષયને એક આવશ્યક સ્થાન મળ્યું છે, અને આજ પાંચ છ વર્ષ થયાં સંગીતનો પ્રચાર ગુજરાતમાં ઉત્તમ રીતે કરવામાં વિદ્યાપીઠે ઉત્તમ રીતે પોતાનો ફાળો આપ્યો છે એમ કહી શકાય. હજુ સંગીતની કેટલીક બાજુઓ છે જેમાં વિદ્યાપીઠ ખૂબ ધ્યાન આપી શકે એમ છે.

સંગીત એ અજબ શક્તિ છે. સંગીત દ્વારા શારીરિક, માનસિક તથા આધ્યાત્મિક વિકાસ થઈ શકે છે. સંગીતને પ્રાચીન મુનિઓએ તો મોક્ષનું એક સાધન કલ્પ્યું છે. જેમ શિક્ષણનું ધ્યેય सा विद्या या विमुक्तये એ છે, તેમ સંગીતનું પણ वीणावादनतत्त्वज्ञः श्रुतिजातिविशारदः । तालज्ञश्चाप्रयासेन मोक्षमार्गं निगच्छति ॥ એ છે. એટલે ઉત્તમ સંગીત જાણનાર મોક્ષપદ પામે એમ કહ્યું છે. આપણા પૂર્વાચાર્યો સંગીતને મોક્ષના

---

* વિદ્યાપીઠ વ્યાખ્યાનમાળા: ભાવનગર વખતે અપાયેલું વ્યાખ્યાન. [પોષ ૧૯૮૩]

એક સાધન તરીકે ઓળખતા હતા. એટલું જ નહિ પણ તેઓ તેનો ઉપયોગ પણ કરતા હતા. યજ્ઞપ્રસંગે સામ ગાનારા બે બ્રાહ્મણો વીણા વગાડી ગાતા હતા એવું વર્ણન મળે છે. સંગીતનો મોટામાં મોટો ઉપયોગ ધાર્મિક કૃત્યોમાં થતો હતો અને તેથી સંગીતની પવિત્રતા કાયમ જળવાતી હતી. સંગીતને મોક્ષનું એક સાધન ગણી પછી તેનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો. ધ્યેય કાયમ થયા પછી જ જો તે વસ્તુનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો તેની સફળતામાં શંકા રહેતી નથી. તેથી જ પૂર્વાચાર્યો સંગીતનો ઉપયોગ ઠીક કરી શક્યા અને સંગીતની પવિત્રતા ઠીક રાખી શક્યા. પણ આગળ ચાલતાં એ ધ્યેય બદલાયું. તેમાં नादब्रह्ममुपास्महे વાળું નાદબ્રહ્મની ઉપાસનાનું ધ્યેય હતું તે ગયું અને તે જગ્યાએ ધીમે ધીમે વિલાસિતા આવી.

શ્રેય અને પ્રેયમાંથી મનુષ્ય માત્ર જ્યાં સુધી શ્રેયને જ વળગી રહે છે ત્યાં સુધી તેની આત્મશુદ્ધિ રહે છે. જ્ઞાની પુરુષો શ્રેયને જ પસંદ કરે છે એમ ઉપનિષદમાં કહ્યું છે. પણ પ્રેયને તો સામાન્ય માણસ જ પસંદ કરે છે. પ્રેય એટલે જ વિલાસિતા. શ્રેય એટલે મોક્ષ, કલ્યાણ. સંગીતમાં વિલાસિતા આવી એટલે રાજારજવાડાના મહેલમાં સંગીત સપડાયું. યજ્ઞના પ્રતિષ્ઠિત વાતાવરણમાંથી ખસી નાના પ્રકારનાં ઉત્તમ વિલાસનાં સ્થાનોમાં સંગીત પ્રતિષ્ઠિત થયું. આગળ ચાલતાં દિલ્હીની જાહોજલાલીમાં સંગીતનું સંકર સ્વરૂપ થયું, કારણ વિલાસ અને બીભત્સ શૃંગાર તેમાં દાખલ થયાં. સંગીતમાં બગાડ એટલો તો વધ્યો કે સજ્જન લોકોને સંગીત તરફ અત્યંત ઘૃણા ઉત્પન્ન થઈ અને સંગીત શીખવું એટલે દુરાચારી થવું એવી માન્યતા સમાજમાં દૃઢ થઈ. આજે પણ

સંગીતની વાસ્તવિક શી હાલત છે, સમાજમાં એનો કયો દરજ્જો છે તે સર્વને ખબર છે. હવે છેલ્લાં ૨૫–૩૦ વર્ષમાં એ સ્થિતિ બદલાતી ગઈ છે એ વાત ખરી છે તથાપિ જેટલા જોસથી સમાજની ઉન્નતિને અર્થે સંગીતમાં પ્રયત્ન થવા જોઈએ તેટલા હજુ થયા નથી. આજકાલ દેશમાં જે જાગૃતિ જોવામાં આવે છે તેની અસર સંગીત ઉપર થવા લાગી છે; અને પૂજ્ય ગાંધીજી જેવા નેતાઓના ધ્યાનમાં રાષ્ટ્રજાગૃતિમાં સંગીતનું મહત્ત્વ આવેલું હોવાથી તેઓએ ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં સંગીત વિષયને એક ઉચ્ચ સ્થાન અપાવ્યું છે.

અહીં સુધી તો ઠીક. પરંતુ સંગીતના શિક્ષણક્રમમાં શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક વિકાસ થાય એવી ચોક્કસ યોજના હજુ થવાની બાકી છે. શિક્ષણશાસ્ત્રીઓ જો આ બાબતનો વિચાર કરશે અને સંગીતશાસ્ત્ર જાણનારની સલાહ લઈ કંઈક યોજના ઘડશે તો સંભવ છે કે કેળવણીના ઉચ્ચ ધ્યેયને પહોંચવામાં કંઈક અંશે એ મદદરૂપ થઈ પડશે.

આજે જ્યાં સંગીતના વર્ગો અથવા સંગીતવિદ્યાલયો ચાલે છે તેમાં શિક્ષણક્રમ કેળવણીની દૃષ્ટિએ ગોઠવેલો જોવામાં નથી આવતો. કારણ એટલું જ કે તે વર્ગના અથવા તો વિદ્યાલયના ચાલકોનું ધ્યાન એ તરફ ગયું જ નથી; અથવા એમ કહીએ તો પણ ચાલશે કે તેમનામાંથી ઘણાખરાને કેળવણીનું ધ્યેય શું હોય છે તેનો પૂરતો ખ્યાલ નથી હોતો. એટલું જ નહિ પણ સંગીત બહારના વિષયો ઉપર તેમનો કંઈક અભાવ પણ હોય છે. સંસ્કારિતા જેવી કંઈક વસ્તુ છે એ જ તેઓ જાણતા નથી. અને જ્યાં સંસ્કારિતા નથી

ત્યાં ભાવનાનો વિકાસ ક્યાંથી થાય? ભાવનાનો વિકાસ એ તો સંગીતનું પ્રત્યક્ષ ફળ છે. કોણ નથી જાણતું કે અસંસ્કારી ગાયક કરતાં સંસ્કારી ગાયક પોતાની તથા સાંભળનારની ભાવનાઓને વધારે ખીલવી શકે છે?

આજકાલના સંગીતશિક્ષણમાં ભાવનાને સ્થાન જ અપાયેલું નથી હોતું. સંગીતશિક્ષક પોતાના વિદ્યાર્થીઓને શિખવાડે, ગવડાવે, નિયમિત વર્ગો ચલાવે, બધું કરે પણ આખો પ્રયત્ન જાણે એક કવાયત કે કસરત જેવો જ. શિક્ષક પોતે જો ભાવનાને ન ઓળખતો હોય તો પોતાના વિદ્યાર્થીઓમાં તે શી રીતે રેડી શકશે? શી રીતે ભાવનાઓ જગાડી શકશે? કેવળ ગળાની કસરત એ સંગીત નથી. હાથના ચાળા કરી અવાજ ફાડી તાર સપ્તકમાં ચીસ પાડવી એ પણ ગાયન નથી. તેમ જ નાના પ્રકારના અંગવિક્ષેપો કરવા એ પણ ગાયનનો મુખ્ય ભાગ ન કહેવાય. ભાવનાને લઈને જેટલું ગાયન ગાશે, જેટલાં વાદ્યો વગાડશે અથવા તો જેટલું નૃત્ય બતાવશે તેટલું જ ખરું સંગીત, બાકી બધું વિસંગીત.

ભાવના ભાવનાઓમાં પણ તફાવત હોય છે. કેટલીએક સદ્ભાવના હોય જ્યારે બીજી અસદ્ભાવનાના નામને જ પાત્ર ગણાય. બન્નેનો વિકાસ થઈ શકે છે. એકનો વિકાસ શ્રેયસ્ એટલે કલ્યાણમાં પરિણમે છે જ્યારે બીજા પ્રકારનો વિકાસ – એને વિકાસ કરતાં વિકાર કહીએ તો જ ઠીક – પ્રેયસ્ એટલે વિલાસમાં લઈ જાય છે. આથી મનુષ્ય પોતાનું ધ્યેય ભૂલી જાય છે. જેથી કરીને મનુષ્ય પોતાનું ધ્યેય ન ભૂલે એવું શિક્ષણ તે જ ખરું શિક્ષણ. શિક્ષણનું ધ્યેય મોક્ષ; અને મોક્ષને પામવું હોય તો હાલની સંગીતશિક્ષણપદ્ધતિ બંધ

કરવી જોઈએ, અને તે ઠેકાણે સંગીતશિક્ષણની શુદ્ધ પદ્ધતિ આદરવી જોઈએ.

મેં આરંભમાં જ કહ્યું છે કે શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ સાધવી એ સંગીતશિક્ષણનું ધ્યેય છે. સંગીતમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણ વિભાગ સર્વ-વિશ્રુત છે. દરેક વિભાગમાં ત્રણે જાતની ઉન્નતિને પોષક તત્ત્વો છે એ ખરું; છતાં તેમાં મુખ્યત્વે ગાયન આધ્યાત્મિક, વાદન માનસિક, અને નૃત્ય શારીરિક વિકાસને વધારે પોષક જણાય છે. એ દૃષ્ટિએ ત્રણે વિભાગની યોજના સંગીતના શિક્ષણમાં હોવી જોઈએ.

હવે એકેક વિભાગ સ્વતંત્ર રીતે લઈએ.

ગાયન વિભાગ—આ વિભાગમાં સંગીતનો સંબંધ પ્રત્યક્ષ ભાષા સાથે આવે છે. કેવળ આલાપ ગાવા, અથવા તો 'સા રે ગ મ' ગાવી કિંવા એકાદ 'નોમ્ થોમ્' કરવી અગર તરાણા કિંવા ચતરંગ ગાઈ બતાવવું એમાં જે ભાવ હોય છે તે મુગ્ધ હોય છે. કેળવાયલા કાન જ તેનો રસ લઈ શકે છે. પરંતુ ભાષા દ્વારા એકાદ ગાયકી ચીજ યાને ધ્રુપદ, ધમાર, ખ્યાલ, ટપ્પા, ઠુમરી, ભજન, ગરબા, રાસ વગેરે ગાયનો જુદા જુદા રાગોમાં ગાવાથી તેનો પ્રત્યક્ષ ભાવ શ્રોતાઓને ઝીલતાં સહેલું પડે છે. એ દૃષ્ટિએ સંગીતના પ્રાથમિક અભ્યાસક્રમમાં ભાષાસંગીતનું પ્રથમ સ્થાન આવે છે અને તે પછી આલાપ, તાન, ગમક, મીંડ ઇત્યાદિની યોજના યથાક્રમ આવશે. આ રીતે સ્પષ્ટ અને મુગ્ધ ભાવનાઓનું પોષણ થશે, સાંભળનારાઓના કાન વધારે સંસ્કારી થશે અને આગળ જતાં આધ્યાત્મિક ભાવનાઓ

પણ જાગૃત થશે. એવી કંઈક યોજના સંગીતના શિક્ષણ-ક્રમમાં હોવી જોઈએ. સંગીતના શિક્ષકે મુખ્ય વાત એ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ કે કેવળ ગોખાવવાથી સંગીતશિક્ષણનું કામ પૂરું થતું નથી. હું માનું છું કે જેમ ચિત્રકળા એ નેત્રનો વિષય છે તેમ સંગીત કાનનો વિષય છે. ગાયન ગોખાવવાથી કંઠને કેવળ કસરત થાય. પરંતુ ગોખાવતા પહેલાં સંગીત-શિક્ષક વિદ્યાર્થીઓને ક્રમિક ગાયન ખૂબ વાર સંભળાવે તો તેમના કાન સંસ્કારી થાય. કાન તૈયાર કરવા એ જ સંગીત-શિક્ષણનું પહેલું પગથિયું છે. કાનની તૈયારી બાદ ગાયન કે ભજન શીખવવાથી તે પાકું થાય છે.

હવે ગાયનની ચૂંટણીમાં દક્ષતા રાખવાની જરૂર છે. આપણા પ્રાચીન સંત કવિઓ આપણે માટે ખૂબ વારસો મૂકી ગયા છે. સંગીતનાં ક્રમિક પુસ્તકોમાં તેમની એ કૃતિઓનો આપણે અવશ્ય લાભ લઈએ. આધુનિક કવિઓનાં કાવ્યોમાંથી પણ ઉત્તમોત્તમ આધ્યાત્મિક, નૈતિક, ધાર્મિક, સામાજિક અને રાષ્ટ્રીય ભાવનાઓને પોષક એવાં કાવ્યો ચૂંટી કાઢી તેને સંગીતનાં ચોકઠાંની અંદર બેસાડવાં જોઈએ. આધુનિક સંગીતના કેળવણીકારો એ વાત ભૂલે છે કે સ્વભાષાનાં ગાયનો બીજી ભાષાનાં કરતાં વધારે કામ આપે છે. આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતમાં હિંદી ભાષાએ અગ્રસ્થાન જમાવ્યું છે. તેનું પરિણામ એ થયું છે કે જ્યાં હિંદી ભાષા બરાબર નથી બોલાતી કે સમજાતી ત્યાં હિંદી ગાયનો દ્વારા ભાવનાઓની લેણદેણ કે વિકાસ બરાબર થતાં નથી. ત્યાં સંગીતને ભાષાની કશી મદદ મળતી નથી. દરેક પ્રાંતની ભાષા જુદી, ઉચ્ચારો પણ જુદા; દરેક પ્રાંતના માણસોના

અવાજમાં પણ કુદરતી રીતે ફરક હોય છે; અને દરેક પ્રાંતની સમાજરચના જુદી હોવાથી એમની ભાવનાઓ પણ જુદી જ રીતે ખીલેલી હોય છે. એ બધું ધ્યાનમાં લેવાની જરૂર છે. હિંદી રાષ્ટ્રભાષા છે. તેને આપણે જેટલી ખીલવીએ તેટલું ઓછું છે. પરંતુ તે સ્વભાષાને ભોગે થાય તો સ્વભાષાનું સંગીત કોરે રહી જશે. હિંદી સંગીત ખીલશે એ ખરું પણ સ્વભાષાની દૃષ્ટિએ તે સર્વાંગે લાભદાયક ન ગણાય. મહારાષ્ટ્ર, ગુજરાત, બંગાળ, બિહાર, ઓરિસા, આસામ ઇત્યાદિ પ્રાંતોમાં જે સંગીત છે તે શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ એક જ છે. તેમાં દરેક પ્રાંતનું વૈશિષ્ટ્ય નથી દેખાતું. તે કેવળ હિંદીમય છે. ગુજરાતી અગર મરાઠી ભાષામાં ઉચ્ચ શાસ્ત્રીય સંગીત કેમ નથી જડતું? શું તે ભાષા સંગીત માટે નાલાયક છે? અલબત નહિ. તે દિશાએ હજુ પ્રયત્ન જ નથી થયો. કેળવણીકારોએ અને કવિઓએ આ વાત ધ્યાન પર લેવી ઘટે છે. જેમ માતૃભાષા દ્વારા શિક્ષણ આપવું જોઈએ એવો આપણે આગ્રહ રાખીએ છીએ તેમ સંગીત પણ સ્વભાષામાં જ પ્રધાનપણે થાય એવો આપણે આગ્રહ કેમ ન રાખીએ? દરેક પ્રાંતની સંગીતની વિશિષ્ટતા આ રીતે જ ખીલવી શકાય. ગુજરાતી ભાષાનું સદ્ભાગ્ય છે કે તે ભાષાની અંદર રાસ અને ગરબીઓનાં ગાયનો રાગદારી-ઓમાં છે. તેને જ જરા વધારે સંસ્કાર આપવાથી સુંદર કામ થશે. નરસિંહ મહેતાનાં કે મીરાંબાઈનાં, દયારામ અથવા તો સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયના કેટલાક કવિઓનાં ભજનો એવાં છે કે તે સહેજે રાગદારીમાં બેસી શકે છે. કહેવાની મતલબ એ કે સ્વભાષાનું સંગીત આગળ કેમ ધપે એનો

હંમેશ ખ્યાલ રાખવો જોઈએ. તેમ જ રાષ્ટ્રમાં રાષ્ટ્રના ઉદ્ધાર અર્થે જે હિલચાલ ચાલતી હોય તેનું પ્રતિબિમ્બ સંગીતના શિક્ષણક્રમમાં પડવું જોઈએ. નહિ તો રાષ્ટ્ર એક તરફ અને શિક્ષણ બીજી તરફ એવી સ્થિતિ થઈ જવાની.

હવે છંદશાસ્ત્ર વિષે કહેવાની જરૂર છે. સંગીતના અભ્યાસક્રમમાં એની અત્યંત જરૂર છે. એ શાસ્ત્ર તરફ જો દુર્લક્ષ થાય તો ભાષાનો ભાવ બદલાય છે, અને તેની ખોટી અસર થાય છે. છંદશાસ્ત્ર મુખ્યત્વે કરીને તાલની સાથે સંબંધ ધરાવે છે. માટે ભજનો તાલમાં ગોઠવતા પહેલાં તેના છંદ, માત્રા, વૃત્ત અને યમક તરફ વિશેષ ધ્યાન આપવું જોઈએ, જેથી કરીને તેમાં રહેલા ભાવની હાનિ નહિ થાય. નહિ તો 'નારદીય શિક્ષા'માં કહેલું છે તેમ "स वाक्वज्रो यजमानं हिनस्ति, यथेन्द्रशत्रुः स्वरतोऽपराधात्।" સ્વરના અપરાધને લીધે ઇંદ્રનો શત્રુ વૃત્રાસુર મરાયો તેના જેવું થશે! આ વસ્તુ સૂચવવાનું કારણ એટલું જ છે કે છંદશાસ્ત્ર તરફ દુર્લક્ષ ન થાય. અત્યારના ગવૈયાઓ છંદશાસ્ત્ર કશું જાણતા નથી, એટલું જ નહિ પણ તેઓ એમ કહે છે. કે અમારો છંદશાસ્ત્ર જોડે કશો સંબંધ નથી. અમે તમારી ઓછી વધતી માત્રા આલાપથી ભરી કાઢીશું. પણ એ તેમની ચોખ્ખી ભૂલ છે. દર વખતે જેટલી માત્રા ગાયનમાં ઓછી વધતી હોય તેટલા પૂરતો આલાપ ઓછો કે વધતો કરવો એ દરેક પ્રસંગે શોભે જ છે એમ ન કહેવાય. ઘણી વાર અપ્રાસંગિક પણ થાય છે. તેથી રસનો પરિપોષ થતો નથી પણ બગાડ થાય છે. માટે નિયમ પાળવો એ જ બરાબર છે. કોઈ કહેશે કે આમ કરવાથી અમારી ગાયનની પ્રતિભા

અટકે છે. આ તેમનું કહેવું વધારે પડતું છે. પ્રતિભાશાળી આલાપ એ જુદી વસ્તુ છે. મૂળ ગાયનની ગુંજ અથવા ધ્વનિ રસસિદ્ધ ગાયકના રોમરોમમાં ઊઠે છે ત્યારે જ પ્રતિભાશાળી આલાપની ઉત્પત્તિ થઈ શકે છે. માટે છંદશાસ્ત્રને કોરે મૂકીને સંગીતનું ગાડું આગળ ચલાવવું એ બરાબર નથી.

હવે રાગ અને તાલ ઉપર આવીએ. રાગમાં રંજન હોય છે; તેમાં અનેક રસ હોય છે; અનેક શુદ્ધ કે મિશ્ર ભાવનાઓ હોય છે પણ તેનું નક્કી સ્વરૂપ તેમાં રહેલા તાલમાં કે લયમાં હોય છે. માટે તે તે ભાવનાઓને લગતી રાગ અને તાલની યોજના થવાથી જ સંગીતનો ક્રમ બરાબર ગોઠવાશે. જેમ ભાવના ઊંચી તેમ રાગ અને તાલ ઉચ્ચ. પ્રાથમિક ધોરણના વિદ્યાર્થીઓને માટે સાદી ભાવના, સાદા રાગ, સાદા તાલ હોય. ઉપલા વર્ગને માટે વધારે ઊંચા ભાવવાળો – શાસ્ત્રીય તાન, આલાપ સહિત – રાગદારીનો ક્રમ હોવો જોઈએ. ખમાજ, કાફી, પીલુ, ઝિંઝોટી, પહાડી, ગારા, સિંધુડા, દેશ, કલ્યાણ, ભૂપાલી, બિહાગ, હમીર, કેદાર, બિલાવલ, ભૈરવી, આસાવરી, સારંગ, ધનાશ્રી વગેરે રાગોની પસંદગી પ્રાથમિક ક્રમમાં થઈ શકે છે. ભૈરવ, કાલિંગડા, તોડી, લલિત, બિભાસ, રામકલી, સુવાસુઘરાઈ, મુલતાની, પૂર્વી, શ્રી, ગૌરી, દરબારી, બાગેશ્રી, માલકંસ, શંકરા, સોહિની, પરજ, બસંત, હિંડોલ વગેરે રાગો ઉચ્ચ શ્રેણીમાં જશે. સાદા તીનતાલ, ધુમાળી, તેવરા, ઝપતાલ, દીપચંદી પ્રાથમિક ક્રમમાં; સુરફાગતા, ચોતાલ, ધમાર, ઝુમરા, આડાચોતાલ, મત્તમાલ, સવારી, વિલંબિત તીનતાલ વગેરેની ઉચ્ચ શ્રેણીમાં

યોજના થાય. સાત્ત્વિક શૃંગાર અને વીર રસ પ્રાથમિક ક્રમમાં; વિપ્રલંભ શૃંગાર, કરુણ રસ ઇત્યાદિ બીજા રસો ઉચ્ચ શ્રેણીમાં આવે. આ પ્રમાણે ગાયનશિક્ષણનું સામાન્ય દિગ્દર્શન થયું. હવે વાદન ઉપર આવીએ.

વાદન વિભાગમાં વાદ્યો વગાડવાનું શિક્ષણ આવે છે. વાદ્યોમાં મુખ્ય બે પ્રકાર હોય છે: 'સ્વતંત્ર' અને 'સાથનાં.' જે વાદ્યનો સ્વતંત્ર કાર્યક્રમ થાય છે તે સ્વતંત્ર વાદ્ય. જેનો ઉપયોગ સાથમાં થાય છે તે સાથનું વાદ્ય. તબલાં અને મૃદંગનું વાદન સ્વતંત્ર અને સાથમાં થાય છે. બીન, સિતાર, સ્વતંત્ર વાદ્યો છે. દિલરુબા, ફિડલ, હારમોનિયમ બંને તરફનાં છે. ઝાંઝ, કરતાલ, ઢોલ, ત્રાંસાં વગેરે 'સાથ'નાં વાદ્યો છે. શરણાઈ, વાંસળી સ્વતંત્ર વાદ્યો છે. તબલાં અને મૃદંગ એ બંને તાલનાં વાદ્યો હોવાથી અને તાલનું જ્ઞાન દરેક વિદ્યાર્થીને આવશ્યક હોવાથી તે બેમાંના એક વાદ્યની માહિતી તો દરેક વિદ્યાર્થીને હોવી જ જોઈએ. સ્વતંત્ર વાદ્યોમાં તંતુવાદ્યની યોગ્યતા વિશેષ છે. બીન, સિતાર, સારંગી ઉત્તમ વાદ્યો ગણાય. વાદ્યની મુખ્ય અસર મન ઉપર થાય છે. અવાજની કુદરતી શક્તિનો સવાલ વાદ્યમાં નથી. વાદ્યો સ્વરોમાં મેળવી લીધાં એટલે બસ. વગાડનાર તત્કાળ સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરી શકે છે. તેનું કારણ એ કે સુરેલ સ્વરોની રચનામાં આકર્ષણ વધારે હોય છે; અને તેથી કરીને મનને શાંતિ, ઉલ્લાસ અને આનંદ થાય છે. માનસિક રોગ ઉપર તંતુવાદ્યવાદન જેવી બીજી રામબાણ દવા નથી. આ પ્રત્યક્ષ અનુભવની વાત કહું છું. અમેરિકાની ઇસ્પિતાલમાં સારા સારા વાદકોની યોજના

રોગીઓને ઉત્તમોત્તમ સંગીત સંભળાવવા ખાતર થાય છે. એ દષ્ટિએ વાદ્યશિક્ષણમાં હું તંતુવાદ્ય વિશેષ પસંદ કરું. ત્યાર પછી વાંસળી, જળતરંગ વગેરે વાદ્યો આવે છે. ઉત્સાહવર્ધક રણવાદ્યોની અસર યુદ્ધકળાએ સ્વીકારી છે જ.

આજકાલના શિક્ષણમાં વિદેશી હારમોનિયમે ખૂબ મોટું સ્થાન લીધું છે. તેનું પરિણામ સંગીતની અભિરુચિનો બગાડ એ થયું છે. હારમોનિયમના કૃત્રિમ સ્વરો આર્ય સંગીતને જરાયે પોષક નથી કિન્તુ હાનિકારક છે. સંગીતના ઘણા વિદ્વાનો આ વાત જાણે છે. સપ્ત સ્વરો અને તેના સૂક્ષ્મ વિભાગ એટલે શ્રુતિઓની ગોઠવણ હારમોનિયમમાં ન હોવાથી તે વાદ્ય આર્ય સંગીતને માટે અપૂર્ણ છે. મીંડ, આલાપ, ગમક જેવા સંગીતના મહત્ત્વના પ્રકારો હારમો-નિયમમાં ન આવી શકે. આર્ય સંગીતમાં સૂક્ષ્મ સ્વરોને વિશેષ સ્થાન હોવાથી હારમોનિયમ જેવું કેવળ બાર જ સ્વરવાળું અને તે કૃત્રિમ સ્વરોવાળું વાદ્ય કેટલું કામ આવશે? છતાં હિંદુસ્તાનમાં ઘણે ઠેકાણે હારમોનિયમે પ્રવેશ કર્યો છે. ચા, કૉફી, કોકો જેમ આપણી અંદર ઘૂસ્યાં છે અને તેને કાઢી નાખવું જેટલું કઠણ છે, તેવી જ હારમોનિયમની અવસ્થા થઈ છે. સારા સારા ગાયક ગાતી વખતે હારમોનિયમનો સાથ લે છે; અથવા તો પોતે હારમોનિયમ વગાડી ગાય છે. તેથી કંઠમાધુર્ય એ કંઈક વસ્તુ છે એ તેઓ ભૂલી ગયા છે. હારમોનિયમના કૃત્રિમ સ્વરોએ તેમના કાન બગાડ્યા છે. તેથી કરીને દરેક રાગની મધુરતા અને તેનું વૈશિષ્ટ્ય ભુલાયું છે. આવું જ જો ચાલ્યા કરશે તો સંગીતનું સ્વરૂપ સાવ બદલાઈ જશે, અને તેનાં ખોટાં સ્વરૂપોને જ લોકો ઉત્તમ

સંગીત તરીકે ઓળખશે. માટે સંગીતશિક્ષણમાં હારમોનિયમને સ્થાન ન જ આપવું જોઈએ. હારમોનિયમનો બીજો ઉપયોગ આપણે કરી શકીએ. તેમાં રહેલા સ્વરોને આપણે આર્ય સંગીતની પદ્ધતિ અનુસાર સુરેલ કરી તેનો ઉપયોગ સ્વતંત્ર વાદ્ય તરીકે નહિ પણ વૃન્દગાયન કે વૃન્દવાદન સાથે કરી શકીએ છીએ. પ્રાથમિક શિક્ષણમાં હારમોનિયમ કામ લાવવું જ હોય તો તેને ઉપર પ્રમાણે સ્વરશુદ્ધ કરી નાના નાના રાગનો સાથ કરવામાં જો તેનો ઉપયોગ થાય તો ચલાવી લેવાય. આજે તો વિદેશમાંથી હારમોનિયમના જેવા સ્વરો આવે છે તેવા ને તેવા જ હારમોનિયમના ખોખામાં ગોઠવવામાં આવે છે. ગોઠવનાર પોતે સુરેલ નહિ હોય તો સુરેલ સ્વરોની અપેક્ષા ક્યાંથી કરીએ? તાત્પર્ય એ કે શિક્ષણ-ક્રમમાં હારમોનિયમનો ઉપયોગ ન જ કરવો એ શ્રેષ્ઠ માર્ગ. પરંતુ કરવો જ હોય તો ઉપર પ્રમાણે સુરેલ બનાવીને. વાસ્તવિક રીતે જોતાં બીન, સિતાર, દિલરુબા, સારંગી જેવાં તંતુવાદ્યો જ્યાં સાથનું પૂર્ણ કામ સારે છે ત્યાં હારમોનિયમની કશી આવશ્યકતા રહેતી નથી. પરંતુ આજકાલનો સમાજ હારમોનિયમઘેલો થયો છે. તેને સુધારવાના ઉપાય તરીકે ઉપલો માર્ગ સૂચવ્યો છે. શિક્ષણશાસ્ત્રી આ વસ્તુ ઉપર ધ્યાન આપશે એવી હું આશા રાખું છું.

नृत्य विभाग—હવે નૃત્ય અથવા નર્તનની બાબતમાં બે શબ્દ કહેવાની જરૂર છે. ગાયન અને વાદન કરતાંયે નૃત્યની સ્થિતિ વધારે કફોડી છે. નર્તક લોકો ખાનદાન નથી હોતા. તેઓ ગાયક અને વાદક કરતાં પણ સમાજમાં નીચલું સ્થાન ધરાવે છે. તેનું કારણ તો પ્રસિદ્ધ જ છે. નથી તે લોકોમાં

સ્વમાન જાળવવાની વૃત્તિ કે નથી તેઓ નિર્વ્યસની. તેથી સામાન્યતઃ નર્તનકલા વિષે સજ્જન લોકોમાં ઘૃણા છે; નર્તનકલા શીખવા તરફ સામાન્ય લોકોની વૃત્તિ હોતી નથી. નર્તન એક શરીરનો સુંદર વ્યાયામ છે. નર્તનમાં નાના પ્રકારના નિયમિત અંગવિક્ષેપો હોવાથી શરીરને ઉત્તમ રીતે કસરત થાય છે. નર્તન સાથે ગાયન અને વાદ્યવાદન પણ હોય છે; તે વગર નર્તનનો ભાવ સ્પષ્ટ થતો નથી. કારણ નૃત્ય વાદ્યાવલંબી છે. "नृत्यं वाद्यानुगं प्रोक्तं वाद्यं गीतानुवर्ति च" એવું કહ્યું છે. વિદ્યાર્થીઓને સંગીત સાથે વ્યાયામ કરાવવો એ નૃત્ય છે. તેથી વિદ્યાર્થીઓ વ્યાયામમાં ખૂબ રસ લઈ સુદૃઢ બનશે. નૃત્યપ્રધાન ગરબા અને રાસનો અનુભવ તો આપણી આગળ છે જ.

યુરોપ, અમેરિકા ઇત્યાદિ પાશ્ચાત્ય દેશોમાં ગાયન, વાદન, નૃત્ય એમાંથી એકાદ અંગનો પરિચય એ ત્યાં સભ્યતાનું એક આવશ્યક લક્ષણ સમજવામાં આવે છે, કારણ કે તેઓ સંગીતની ખૂબીઓ અને મહત્ત્વ સમજે છે; અને તેથી યુરોપના અને અમેરિકાના શિક્ષણક્રમમાં સંગીત મહત્ત્વનું પદ ભોગવે છે. ત્યાં સંગીત રાજમાન્ય અને લોકમાન્ય છે. આપણે ત્યાં રાજમાન્ય હતું. હવે તે પણ ઘણે અંશે રહ્યું નથી. તેનો ઉદ્ધાર કરવાની જવાબદારી સમાજ ઉપર છે. સંગીતને તરછોડીને કોઈ પણ સમાજે પોતાની સભ્યતા જાળવી નથી.

આપણી ભરતભૂમિનું સદ્‌ભાગ્ય છે કે હવે એ વાત લોકોના તથા નેતાઓના ધ્યાનમાં આવવા લાગી છે. તેઓ સંગીતની ઉન્નતિ અર્થે પ્રયત્ન કરતા થયા છે અને એમ થતાં થતાં સંગીતની એક સર્વાંગસુંદર પદ્ધતિ બનશે, કે

જે પદ્ધતિ શિક્ષણનું ધ્યેય જે सा विद्या या विमुक्तये છે તેને સાધશે.

હવે ઉપર કહેલું વિવેચન ટૂંકમાં આપું છું.

સંગીતનો ઉદ્દેશ સમાજની શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ સાધવી એ છે. તે સાધવા માટે સંગીતશિક્ષણ આવશ્યક છે. તેનો યોગ્ય શિક્ષણક્રમ ગોઠવવાથી તે સાધ્ય છે. તે શિક્ષણક્રમની રચના એવી હોવી જોઈએ કે જેથી કરીને સમાજની સદ્‌ભાવના વધે, તેમનો વિકાસ થાય. ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણે સંગીતનાં અંગોનો યથાયોગ્ય અભ્યાસ થવાથી સંગીતકલા આગળ વધશે અને રાષ્ટ્રમાં સંસ્કારિતા અર્પણ કરશે.

બાળકોનું સંગીતશિક્ષણ

"दोलायां शायितो बालो रुदन्नास्ते तदा क्वचित्"

— सं. पारिजात ।

પ્રાણીમાત્રમાં ગાવાની વૃત્તિ સ્વાભાવિક હોય છે. માત્ર તે ઓછા વધતા પ્રમાણમાં હોય છે. બાળક જેટલું આનંદી હોય, જેટલું વિનોદી હોય, જેટલું રમૂજી હોય, તેટલું જ સંગીતપ્રિય હોય છે. રમતમાં બધાં બાળકોને રસ પડે છે. સંગીતનું પણ તેમ જ છે. સંગીત એ રમત છે. કોઈ પણ બીજી રમત આપણી પાસે ન હોય તો સંગીતની રમત રમી શકીએ. સંગીતની રમત બધાં રમી શકે છે. ગાવું એ સંગીત છે, વાજિંત્ર વગાડવું એ સંગીત છે, નાચવું કે રાસડા અથવા ગરબા રમવા એ પણ સંગીત છે. આખા દિવસની અંદર માણસ આમાંથી કંઈક ને કંઈક કરે જ છે. બાળક આમતેમ દોડે છે, કૂદે છે, તેમાં પણ સ્વાભાવિક રીતે તાલ આવે છે. બાલમંદિરમાં કોઈ પણ બાળક વસ્તુઓ ગોઠવતું હશે, નાનાં નાનાં મંદિરો કે ઘરો

બાંધતું હશે, કિલ્લાઓ ચણતું હશે, ટચૂકડી મોટર કે રેલગાડી પણ ચલાવતું હશે અથવા તો ટેબલ ઉપર ચોપડી રાખી તેમાંનાં સુંદર ચિત્રો જોઈ પોતે દોરતું હશે અથવા બીજું કાંઈ એવું જ કામ કરતું હશે : તેની તે બધી ક્રિયાઓ સંગીતમય હશે. પ્રત્યક્ષ ગાયન, વાદન કે નૃત્ય ચાલતું હોય તેટલું જ સંગીત હોય છે એમ નથી પણ દરેક જીવમાત્રની હિલચાલ સંગીતમય હોય છે. તેવું ન હોત તો આનંદનો અનુભવ ક્યાંથી હોય ? સંગીત એ પ્રત્યક્ષ આનંદ છે. "सद्यः फलति गान्धारी" એવો સંગીતનો મહિમા છે.

બાળકમાં રહેલી એ સર્વસામાન્ય આનંદી અને સંગીતમય વૃત્તિનો વિકાસ કરવો એ બાલમંદિરોનું અને બીજી શાળાઓનું એક ધ્યેય હોવું જોઈએ. બાળકમાં રહેલી સ્વાભાવિક વૃત્તિનો દરેક શિક્ષકે અભ્યાસ કરી તે પ્રમાણે તેમના કાન કેવી રીતે સંસ્કારી થાય તેવા ઇલાજો કરવા જોઈએ. સંગીત એટલે કાન વડે આત્માની કેળવણી; ચિત્રકલા એટલે આંખ વડે આત્માની કેળવણી; વ્યાયામ એટલે શરીરના દરેક ભાગ વડે આત્માની કેળવણી; ગણિત એટલે બુદ્ધિ વડે આત્માની કેળવણી; ભૂગોળ અથવા બીજા વિષયોનું પણ એમ જ છે. આ બધી દરેક વિષયોની કેળવણીનું ધ્યેય આત્મવિકાસ એ જ છે.

પણ આત્મવિકાસ એ સહેલી વસ્તુ નથી. ઇંદ્રિયશિક્ષણ એટલે ઇંદ્રિયોનો વિકાસ થાય ત્યાર પછી આત્મવિકાસની વાત કરી શકાય. ઇંદ્રિયોને જીતવાથી એટલે ઇંદ્રિયો ઉપર કાબૂ રાખવાથી ઇંદ્રિયોનો વિકાસ થાય છે. કેળવણી એ કાબૂ રાખવાનું સાધન છે. સારી કેળવણીથી કાબૂ રખાય

છેઃ બૂરી કેળવણીથી ઇંદ્રિયેા વિકારવશ થઈ વીફરે છે, તેથી તેમાં એકતાનતા રહેતી નથી એટલે તે બદસૂરી થાય છે, જે સંગીતની તદ્દન વિરેાધી હેાય છે.

બાળકેાનું અંતઃકરણ સ્વભાવતઃ સાફ અને પવિત્ર હેાય છે. તેમને વિકારેાના ફણગા ફૂટચા હેાતા નથી. દુન્યવી વસ્તુએાનેા જેમ જેમ પરિચય થાય છે તેમ તેમ તેમનામાં વિકારેા પણ આવતા જાય છે. એ વિકારેા બાળકેાના અંતઃકરણમાં પ્રવેશ કરે તે પહેલાં તેમને ધીરે ધીરે વિચાર કરતાં કરી મૂકવાં જોઈએ. તેમની આગળ આપણે સારી વસ્તુએા જ મૂકીએ. તેમને સારી સારી વાતેા અને સારાં સારાં ગીતેા જ સંભળાવીએ. વિલાસની વસ્તુએા તેમની આગળ ધરવા કરતાં એવાં સાધનેા તેમને આપીએ કે તે દ્વારા તેમનામાં બીજાએા પ્રત્યે આદરભાવ અને પ્રેમ ઉત્પન્ન કરાવીએ. વડીલેા માટે યેાગ્ય માન ઉપજાવીએ અને કુદરતી વસ્તુએાની વિશેષતા સમજાવીએ. આમ તેએા પેાતાનું શિક્ષણ પેાતાની મેળે લઈ લેશે; શિક્ષકનું કામ ફક્ત બાળકેાને બનતી પૂરી સગવડ આપવાનું રહેશે.

સંગીત આ બાબતમાં બહુ જ મદદરૂપ થઈ પડે છે. તેનેા કર્ણમધુર ધ્વનિ બાળકેાને એકદમ શાન્ત કરે છે, તેમને રડતાં બંધ કરે છે, અને તેમના અંતઃકરણમાં નવું જીવન રેડે છે.

બાલમંદિરેામાં જે બાળકેા આવે છે તેમને હું જોઉં છું. કેટલાંક વાંચે છે. કેટલાંક ચિત્રેા દેારે છે. કેટલાંક રમે છે. કેટલાંક ગાય છે. કેટલાંક વિનેાદ કરે છે. કેટલાંક તેાફાનવૃત્તિનાં વિવાદી સ્વર પેઠે ગડબડ કરે છે. કેટલાંક

કંઈ જ કરતાં નથી. તેઓ શાંતિપ્રિય હોય છે અને બાલમંદિરમાં જે ચાલે છે તે બધું નિરખ્યા જ કરે છે. કેટલાંક સંગીત ચાલે છે ત્યારે ઊંઘે છે અને કેટલાંક પ્રથમથી આખર સુધી નિદ્રાદેવીની આરાધના કરે છે. બાળકોના આટલા પ્રકારો મેં જોયા છે અને સંગીતની અસર છેલ્લા પ્રકારના બાળક ઉપર પણ પડેલી મેં જોઈ છે.

બાળક પોતે પોતાનું કામ સારી રીતે કરવા સમર્થ થાય ત્યાં સુધીની કેળવણી હું પ્રાથમિક સમજું છું. આ પ્રાથમિક કેળવણીનો કાળ બાળક ૧૦ થી ૧૨ વર્ષ સુધીની ઉંમરનું થાય ત્યાં સુધીનો ગણું છું. તેમાં ૬ વર્ષ કરતાં નીચેનાં બાળકોનો પ્રશ્ન વધારે ગંભીર હોય છે એમ મારું માનવું છે. આ ઉંમરનાં બાળકોમાં તેઓ જે વસ્તુઓ જુએ છે તે દરેક વિષે માબાપોને કે વડીલોને પૂછવાની તીવ્ર લાગણી તેમનામાં હોય છે. તે વખતે તેમને પૂરેપૂરું સમાધાન થાય તેવો જવાબ ઘણાં માબાપોને અને વડીલોને આપતાં બહુ અગવડ થાય છે તે મેં જોયું છે. મને પ્રત્યક્ષ આ હકીકતનો અનુભવ છે. એવાં બાળકો પોતાની શંકાઓ પોતે જ ઉકેલી શકે તેવું વાતાવરણ તેમની આસપાસ કરી મૂકવું જોઈએ. દાખલા તરીકે :

આથમે સૂરજ ને ઊગ્યો ચાંદલિયો
આજે પૂનમની રાત રે
ચાલો સહુ રાસ રમવા.

આવી સાદી લીટીઓ અને સરસ કાવ્ય અને ઉત્તમ સંગીત હોય તો બહુ જ સુંદર વાતાવરણ પેદા થાય.

બાળકો સાધારણતઃ કોઈ પણ વિષયમાં વધારેમાં વધારે સમય સુધી એકાગ્ર થતાં હોય તો તે સંગીત છે. એક જગાએ બેસાડીને તેમને સંભળાવવું કે ગવડાવવું એટલું બસ નથી થતું. તેમને હરતાં ફરતાં સંગીત શીખવું વધારે ગમે છે માટે તેવી જ વ્યવસ્થા થવી જોઈએ. એક જગ્યાએ બે ત્રણ જલતરંગો ગોઠવેલા હોય, બીજી તરફ નળતરંગ પડેલું હોય; એક તરફ સિતાર કે સારંગી મૂકેલી હોય, બીજી તરફ ખાલી જુદા જુદા સ્વરોની પટ્ટીઓ રાખેલી હોય; એક તરફ રાસ ચાલતા હોય, બીજી તરફ શિક્ષક એકાદ સુંદર ગીત અથવા ભજન ગાતો હોય તો બાળક તેનું દિલ જ્યાં લાગશે ત્યાં બેસશે. તે પોતાની મેળે પોતાને ગમતું ગીત વગાડ્યા કરશે. બાળકોને નિમંત્રણ કરીને કે જબરદસ્તીથી તેડાવીને સંગીત શીખવવાનું જરાયે કારણ નથી. સંગીત સ્વયંસિદ્ધ છે. સંગીત પોતે જ બાળકને તે સાંભળવા પ્રેરશે, અને તેને ગાતું કરશે.

"પારણિયે ઝૂલોને નંદજીના લાલ" જેવું ગીત બાળકને સહેજે ઝૂલતાં શીખવશે. આમ સંગીત પોતાનું કામ કર્યા જ કરશે. આપણું કામ ફક્ત બાળકોની આસપાસ સારું વાતાવરણ ઊભું કરવાનું હોય.

કુદરત એ મોટામાં મોટો શિક્ષક છે. સંગીત એ કુદરતની અલૌકિક બક્ષિસ છે. તે જેનામાં છે તેણે તે કુદરતી રીતે જ બીજાને આપવું જોઈએ. મારે બીજાને સંગીત આપવું છે પણ લેનારની તે વખતે ઇચ્છા ન હોય તો મારે પાછા હઠવું જોઈએ, અને તેનામાં સંગીત વિષે કેવી રીતે તીવ્ર ઇચ્છા ઉત્પન્ન થાય તેવા પ્રયત્નો મારે કરવા

જોઈએ. મારે મારું અંતઃકરણ તેમને સારુ ઉઘાડું કરી મૂકવું જોઈએ અને મારો અવાજ તેમના કાન સુધી પહોંચાડવો જોઈએ; તો જ મારું કામ થાય. કુદરત પોતાનું કામ કરશે; આપણે ખાલી નિમિત્ત માત્ર છીએ.

ઉપર લખેલી વાતો ધ્યાનમાં લઈ બાળકોને સંગીતનું શિક્ષણ અપાશે તો તે દ્વારા જે સંસ્કારો બાળકો ઉપર પડશે તે સફળ નીવડશે અને બાળશિક્ષણના જેવા એક મહત્ત્વના પ્રશ્નનો ઉકેલ કરવામાં સંગીત મદદરૂપ થઈ પડશે.

દક્ષિણામૂર્તિ પુ. ૪, અંક ૩

સંગીત દ્વારા ધાર્મિક શિક્ષણ

ધર્મશિક્ષણ આપવાના બે માર્ગ છે. એક તો પ્રત્યેક વ્યક્તિને ધર્મનું યથાર્થ જ્ઞાન આપી તેના આત્મા અગર મનને ઉન્નત કરવાનો; બીજો આપણા ધર્મમાં શું શું કહેલું છે તે શીખવી લોકોને ઉપદેશ આપવા સારુ ધર્મોપદેશક તૈયાર કરવાનો. બીજી જાતનું કામ આજ સુધી હરિદાસો, કથકો, પુરાણીઓ કરતા આવ્યા છે. રસ્તા ઉપર ગોપીચંદનાં ગીત ગાનારા વૈરાગી, સમર્થ રામદાસના શ્લોક લલકારતા જતા બ્રહ્મચારી અથવા જૂના કાળના (માથામાં મોરપીંછ ખોસેલા) વાસુદેવ, તેમણે પણ આવું જ કામ કરેલું છે. આ સહુ સંગીતનું મહત્ત્વ સમજેલા હોવાથી તેમણે પોતાનો ધર્મોપદેશ સંગીતમાં જ કરેલો છે. પ્રસ્થાનત્રયી ઉપર ભાષ્ય રચનાર અને હિંદુસ્તાનની ચારે દિશાએ મઠ સ્થાપી હિંદુ-ધર્મની વ્યવસ્થા કરનાર આદ્ય શંકરાચાર્ય પણ જાણતા હતા કે સપ્રમાણ તર્કયુક્ત ભાષ્યો લખીને અથવા પંડિતોની સભાઓ જીતીને ધર્મનો પ્રચાર જેટલો થશે, તેના કરતાં

ભક્તિ, જ્ઞાન અને વૈરાગ્ય ઉપર સુંદર સ્તોત્રો રચીને જન-સમાજમાં ધર્મપ્રચારનું કામ વધારે થઈ શકશે. તેથી જ તેમણે પોતાનો અદ્વૈત સિદ્ધાન્ત અને માયાવાદ સ્પષ્ટ કરનારાં અનેક સ્તોત્રો રચીને પોતાના પંથના વિચારો સર્વને સમજાવ્યા છે. આપણા સાધુસંતોએ પણ સુંદર સુંદર પદો રચીને રાષ્ટ્રધર્મ અને ભાગવતધર્મ લોકપ્રિય કરેલો છે. મુક્તિફોજ-વાળા પાદરીઓએ પણ સંગીતની આ અદ્‌ભુત શક્તિ પિછાની છે. સ્વદેશી ચળવળનો ઝપાટાબંધ પ્રચાર કરવામાં લોકનાયકોનાં ભાષણો જેટલું જ કામ રાષ્ટ્રીય સંગીત કરે છે. સંગીતમાં આટલી અદ્‌ભુત શક્તિ હોવા છતાં તે અયોગ્ય માણસના હાથમાં પડે તો તેનો એટલો જ દુરુપયોગ થવાની અને ધાર્મિક શિક્ષણને હંમેશને માટે ગમે તેવું વલણ મળી જવાની ધાસ્તી છે. એટલા માટે પહેલેથી જ સાહિત્યના શિક્ષણની સાથે સાથે ધર્મશાસ્ત્ર અને સંગીતનું જ્ઞાન વિદ્યાર્થી-ઓને આપવું અત્યંત આવશ્યક છે.

ધર્મશિક્ષણ આપવામાં માત્ર આટલું લક્ષમાં રાખવાનું છે કે ધાર્મિક ઉપદેશમાં સંગીત માત્ર મદદનીશ છે, તે પ્રધાન નથી. નહિ તો ધ્યાન બધું સંગીત તરફ ખેંચાવાનું અને આધ્યાત્મિક વૃત્તિ સુકાઈ જવાની. ફાવે તેવા શૃંગારિક આલાપો લઈ નાટકી ચાલનાં ભજનો ગાઈને કીર્તન કરનારા કેટલાયે રંગીલા હરિદાસો ધર્મની કેવળ વિડંબના કરે છે, તે આપણે જોઈએ છીએ. સાફ સાફ કહી દઈએ તો આ લોકો ધર્મદ્રોહી, સંગીતદ્રોહી અને સમાજદ્રોહી છે. બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, મહેશને સંતુષ્ટ કરવા હોય તો ઈશ્વર તરફથી પ્રસાદરૂપે મળેલા કંઠનો ઉપયોગ કરી નાદબ્રહ્મની ઉપાસના કરવી

જોઈએ. નાદનો વિલાસ તરીકે ઉપયોગ કરવાથી દેવતાઓ કદી સંતુષ્ટ થવાના નથી. સંગીતની વૃદ્ધિને અર્થે અને સાત્ત્વિક આનંદ મેળવવા માટે અન્ય પ્રસંગે ખૂબ આલાપ લીધા હોય અથવા ગાવામાં પુષ્કળ ખૂબી કરી હોય તે ઇષ્ટ જ છે. પરંતુ ધર્મોપદેશ કરનાર ઉપદેશકના ધાર્મિક મદમાં ઉપદેશ ગૌણ ન બનવો જોઈએ. ભક્તિભાવમાં વિરોધ ન આવવો જોઈએ અને ઉપાસનામાંથી વક્તા અથવા શ્રોતાનું ચિત્ત ખસી ન જાય એટલી મર્યાદા રાખવી જોઈએ. કીર્તનમાં પોતાના સંગીતનૈપુણ્યનું પ્રદર્શન કરવાનું નથી, તે માત્ર ભાવની એકતાનતા કરવાનું અદ્દ્ભુત સાધન છે, એટલી એક વાત આપણા ધર્મોપદેશકો લક્ષમાં રાખશે અને પોતે ઉપાસનામાં એકરૂપ થઈ જશે, ત્યારે ઠેઠ વિશ્વસંગીતના આત્મા સુધી પહોંચી જનારી આ દિવ્ય શક્તિનો તેમને સાક્ષાત્કાર થશે, અને શ્રોતૃગણ તેમના સંગીતમાં લુબ્ધ થઈ જશે.

વિનિમય વર્ષ ૧, અંક ૪માંથી.

પ્રાર્થના અને ઉપાસના

આત્માનો વિકાસ થાય તે માટે પ્રાર્થના અને ઉપાસના હોય છે. પ્રાર્થના એટલે એમ નથી કે ઈશ્વરની પાસે ભોગ્ય વસ્તુની યાચના કરવી. હે ઈશ્વર તું મને ફલાણું આપ તો હું તને આટલો ભોગ આપીશ અથવા તો આટલું દાન કરીશ યા તો અમુક એક સારું કામ કરીશ એ તો પ્રાર્થના નહિ પણ સાટું છે. અહીં એવાં સાટાંનું કામ નથી. અહીં તો ઈશ્વરમાં તન્મય થવાની વાત છે. અને એ માણસની અંદર કંઈક પણ ઈશ્વરભક્તિની લાગણી હોય તો જ થઈ શકે છે.

પણ આવી લાગણી ક્યારે થાય ? જ્યારે માણસને કંઈ ઠોકર વાગે, આફત આવે ત્યારે. આફત આવતાં વિચાર થાય છે કે હવે શું કરું ? આફત આવ્યા પછી ઈશ્વરનું સ્મરણ થવું એમાં પુરુષાર્થ નથી. એ તો ઈશ્વરે જ એને જાગૃત કરવા માટે અવલંબેલો ઉપાય છે. પણ આફત એટલે શું એ જ આપણે નથી સમજતા. ખરી આફત તે છે કે જ્યારે આપણે ઈશ્વરનું નામ પણ નથી લેતા. આપણે રોજ સવારે ગાઈએ છીએ કે

विपदो नैव विपदः संपदो नैव संपदः । विपद् विस्मरणं विष्णोः संपन्नारायणस्मृतिः ॥ જેને આપણે વિપત્તિ સમજીએ છીએ તે ખરી વિપત્તિ નથી. અને જેને આપણે સંપત્તિ માનીએ છીએ તે ખરી સંપત્તિ નથી. ભગવાનને ભૂલવો એ જ ખરી વિપત્તિ છે. પણ આપણે બધા આથી ઊંધુ જ માની બેઠા છીએ.

આ સંસારજાળમાં પડેલો માણસ એવો ફસાઈ જાય છે કે તેને છેવટે માર્ગ જડવો બહુ મુશ્કેલ થઈ પડે છે. વેદો, શાસ્ત્રો અને સંતો પોકારી પોકારીને કહે છે કે સંસારગ્રસ્તને અધોગતિ સિવાય બીજું કશું મળવાનું નથી. હવે આપણી પાસે એ પ્રશ્ન ઊભો થાય છે કે ત્યારે કરીએ શું? એ પ્રશ્નનો વિચાર કરતાં પહેલાં પ્રાર્થના વિષે જે લોકો આક્ષેપો કરે છે, તેના તરફ લક્ષ આપવાનું છે.

પ્રાર્થનામાં નહિ માનનારા લોકો પહેલો સવાલ એ પૂછે છે કે પ્રાર્થનાથી શો ફાયદો છે, તે અમને જણાતો નથી તેથી તેની જરૂર નથી. પ્રાર્થના એ એક ઢોંગ છે. બીજા એમ કહે છે કે કદાચ એકાન્ત પ્રાર્થના કરવાથી મનને થોડો આરામ થતો હશે. પણ એથી વિશેષ કંઈ લાભ જણાતો નથી.

આ બધા પ્રશ્નો ઉઠાવનાર લોકો ઘણાખરા પ્રત્યક્ષ ચમત્કાર અથવા પ્રમાણ ઉપર ભાર મૂકનારા હોય છે. એટલે કે પ્રાર્થના એ વસ્તુ ઠીક છે, એમ જ માનનારા છે. હવે પ્રત્યક્ષ ચમત્કાર અગર પ્રમાણનો જો આપણે વિચાર કરીશું તો તેની અસર બાહ્ય વસ્તુ ઉપર જ છે, એમ ખબર પડશે. મનની વિવિધ શક્તિઓ સુધી જ તેની ગતિ હોય છે. પરંતુ મનથી પર તથા આત્માના ક્ષેત્રમાં જે દિવ્ય શક્તિઓ મનુષ્યની અંદર છે, તેમનો અનુભવ અથવા સિદ્ધિ પ્રત્યક્ષ પ્રમાણથી

ન જ થાય; તે તો પ્રાર્થના અથવા ઉપાસનાથી જ થાય છે. એ દિવ્ય શક્તિઓનો વિકાસ થયો એટલે આત્માનો વિકાસ થાય. એ દિવ્ય શક્તિઓના વિકાસ માટે હૃદયની પવિત્રતા જોઈએ. તે વગર બધું નકામું હોય છે. હૃદયની પવિત્રતા ત્યારે થાય જ્યારે મનમાંના દુષ્ટ વિચારોને રોકવાનું સામર્થ્ય પ્રાર્થના અને ઉપાસનામાંથી મળે. ઈશ્વરના ગુણોનું ચિંતન-ઈશ્વરનું ધ્યાન કે પૂજન-એ જ ઈશ્વરની પ્રાર્થના કે ઉપાસના છે. દરેક ઈશ્વરી વિભૂતિનું સ્મરણ કરવું એ પણ ઉપાસના છે. સંતોના વચનોને યાદ કરી તેમના ઉપદેશોને ગ્રહણ કરવા એ ઉપાસના છે. પોતાને આત્મદર્શન ક્યારે થશે તેની ચિંતા હોવી એ એક ભક્તિયુક્ત ઉપાસનાનું લક્ષણ છે. આપણામાં જે દોષો હોય તેનું રોજ નિરીક્ષણ કરવા માટે અને તે દોષોને કેમ કાઢીએ તેનો વિચાર કરવા માટે થોડો પણ સમય દરેક માણસે રાખવો જોઈએ. પોતાના દોષોનું દર્શન થાય, અને તે માટે પશ્ચાત્તાપ થાય, ત્યારે જ તેવા દોષોની પુનરાવૃત્તિ મનુષ્ય નહિ કરે. પણ જો રોજ દોષોનું નિરીક્ષણ થાય તો જ પશ્ચાત્તાપ થવાનો.

સંધ્યા, પ્રાર્થના અથવા ઉપાસનામાં ન માનનારા બીજો ઉપાય જ્યાં સુધી ન સૂચવી શકે ત્યાં સુધી આપણે પ્રાર્થનાને વળગી રહેવું એ જ ઇષ્ટ છે, અને એ જ રાજમાર્ગ છે.

પ્રાર્થનામાં મુખ્ય આવશ્યકતા શુદ્ધ અને પવિત્ર હૃદયની છે, એમ ઉપર કહેવાયું છે. શુદ્ધ હૃદયે કરેલી પ્રાર્થના ઈશ્વર સાંભળે છે. દુષ્ટ વિચારો જ્યારે મનમાંથી નીકળી જાય ત્યારે જ હૃદય પવિત્ર થાય છે. પ્રાર્થના કરતી વખતે પોતાના અંતઃકરણમાં ભગવાનના અસ્તિત્વ વિષે શંકા ન હોવી જોઈએ.

તેમ જ પરમેશ્વરી ઋત યાને સત્ય નિયમો પર અચળ શ્રદ્ધા હોવી જોઈએ. એક વાર ગમે તેટલા બુદ્ધિવાદ કરી પરમેશ્વરી દિવ્ય તત્ત્વો તથા તેના નિયમોને જાણી તમારી બુદ્ધિથી તેને નક્કી કરી શ્રદ્ધાયુક્ત અંતઃકરણથી વળગી રહો. જેમ જેમ અનુભવ થશે, તેમ તેમ શ્રદ્ધા દૃઢ થશે અને પરમેશ્વરી તત્ત્વનો વધારે પરિચય થશે. અહીં બુદ્ધિવાદ કે યુક્તિઓનું કામ નથી. એ તો યુક્તિઓથી પણ પરની વાત છે. યુક્તિ રચવાથી પોતાનું સમાધાન નથી થવાનું પણ શ્રદ્ધા રાખવાથી થવાનું છે. श्रद्धावान् लभते ज्ञानम् ની મતલબ એ જ જણાય છે.

શ્રદ્ધાનો મહિમા અપાર છે. વેદો અને બીજાં વેદાન્ત-શાસ્ત્રો પણ તેનો મહિમા ગાય છે. જેમ :—

श्रद्धा प्रातर्हवामहे श्रद्धा मध्यं दिनंपहि ।

श्रद्धा सूर्यस्य निम्नुचि श्रद्ध श्रद्धा पयेदनः

આનો અર્થ: પ્રાતઃકાલમાં મધ્યાહ્નમાં અને સૂર્યાસ્ત સમયે હું શ્રદ્ધા દેવીની પ્રાર્થના કરું છું કે શ્રદ્ધા દેવી તું અમને બધાને શ્રદ્ધાળુ કર.

શ્રદ્ધાનો એટલો મહિમા છે. તેથી ગીતાજીમાં પણ ભગવાન પોતે બારમા અધ્યાયમાં કહે છે કે :—

श्रद्धया परयोपेतास्ते मे युक्ततमा मताः ।

ये तु धर्म्यामृतमिदं यथोक्तं पर्युपासते ।

श्रद्धधाना मत्परमा भक्तास्तेऽतीव मे प्रियाः ।

કેવળ બુદ્ધિની મહત્તા ગાનાર વિદ્વાન એમ પણ કહે છે કે બુદ્ધિનો માર્ગ સ્વતંત્ર છે. તેને શ્રદ્ધાની જરૂર છે જ એવું નથી. પરંતુ આ જગતમાં બધા જ બુદ્ધિવાન હોય છે એવું જોવામાં નથી આવતું. જેને બુદ્ધિ ન હોય તેને બીજા સંતોના

વચનો પર શ્રદ્ધા રાખ્યે જ છૂટકો. કેવળ બુદ્ધિથી પરમેશ્વરી જ્ઞાનનું આકલન કરવું એ બરાબર નથી.

હવે પ્રાર્થના એ ઢોંગ છે એમ કહેનાર લોકોને કંઈ કહેવાપણું રહેતું નથી. સર્વવ્યાપી, સર્વાધાર, સર્વશક્તિમાન એવા પરમેશ્વરના અતૂટ નિયમોનું નિરીક્ષણ તથા મનન કરવું તેમ જ તે નિયમો સર્વત્ર સમતા, શાંતિ અને નિર્ભયતા સ્થાપવામાં કેવી રીતે આ જગતમાં કામ કરી રહ્યા છે તે જાણવું એ મહત્કાર્ય છે. અને એ મહત્કાર્ય માટે પ્રસન્ન મન જોઈએ, પવિત્ર અંતઃકરણ જોઈએ; શુદ્ધ ભાવના જોઈએ, ભક્તિનો ઊભરો આવવો જોઈએ; તો ભગવાનનો દયામય સહારો આપણને મળવાનો છે. આપણે સાંભળીએ છીએ કે પાંચાલીનાં કરુણ વચનો સાંભળી ભગવાન દોડ્યા, ગજેન્દ્રે હાંક પાડી કે તરત જ ત્યાં પ્રગટ થયા, અર્જુનના સારથિ બન્યા. આપણે હાંક પાડીએ પણ ભગવાન દોડતા નથી તે શાથી? એના કાને આપણો અવાજ પહોંચતો નથી? એ બહેરો છે? ના. પણ ઈશ્વર જુએ છે કે તે કોની હાંક છે. તે તો ભક્તોની જ હાંક સાંભળે છે. આપણે ભક્ત થવા પ્રયત્ન કરીએ. પ્રાર્થના કરતી વખતે, ચંદ્રને જોઈ સમુદ્ર જેવી રીતે ઊછળે છે, અથવા તો એના હૃદયમાં હર્ષ જામે છે, તેવી સ્થિતિ આપણી થવી જોઈએ. આપણી તેવી સ્થિતિ થાય એ આપણે ઈશ્વર પાસે માગીએ.

મધપૂડો વર્ષ ૫, અંક ૧માંથી.

નૃત્યકલા સંબંધી ગાંધીજીના વિચારો

[પંડિતજીએ લીધેલી નોંધ ઉપરથી]

તા. ૧લી સપ્ટેંબર ૧૯૨૯ના દિવસે આશ્રમમાં આસામના કેટલાક નૃત્યાચાર્યો આવ્યા હતા. સાંજે છાત્રાલયના ચોગાનમાં એ સજ્જનોનું નૃત્ય હતું. આશ્રમનાં બધાં ભાઈબહેન તથા વિદ્યાર્થીઓ અને ગાંધીજી પોતે પણ તે અવસરે હાજર હતા. એવી આશા હતી કે સમારંભ પછી ગાંધીજી આ વિષે પોતાના કેટલાક વિચાર પ્રગટ કરશે. પણ તે દિવસ તેમનો મૌનવાર હોવાથી અને પછીના બે દિવસ સુધી બીજાં કામોને લઈને અવકાશ ન મળવાથી તેઓ પોતાના વિચાર પ્રગટ કરી શક્યા નહિ. બુધવારને દિવસે સાંજની પ્રાર્થના પછી એક આશ્રમવાસી ભાઈએ ગાંધીજીને પૂછ્યું:

"તે દિવસે આશ્રમમાં જે નૃત્ય થયું તે શું આપની દૃષ્ટિએ આશ્રમમાં થવું ઉચિત હતું? એમાં કલા હતી? સાત્ત્વિકતા હતી?"

ગાંધીજીએ આ પ્રશ્નના જવાબમાં જે કાંઈ કહ્યું તેનો આશય નીચે પ્રમાણે છે :

"મારા મત પ્રમાણે તે દિવસના નૃત્યમાં એવી કોઈ બાબત ન હતી કે જેથી તે આશ્રમ માટે ત્યાજ્ય ગણાય. આપણા લોકોમાં આજકાલ નૃત્યકલા માટે એક ખોટો ભાવ પેદા થયો છે. આપણે એમ સમજીએ છીએ કે નાચવું, ગાવું વગેરે કામ હલકી શ્રેણીનાં સ્ત્રીપુરુષોનું છે. સભ્ય ગણાતો સમાજ આ કામોમાં ભાગ નથી લેતો, તેનું કારણ એ છે કે આપણા દેશમાં કેટલાંક વરસોથી નાચવાની ક્રિયા સાથે દુરાચરણનો સંબંધ જોડાઈ ગયો છે. આથી કેટલાક લોકો નૃત્યકલાનું નામ સાંભળીને પણ ભડકે છે. પરંતુ વાસ્તવિક રીતે આ પ્રમાણે ભડકવાની કાંઈ પણ જરૂર નથી. સંગીત એ મનુષ્યજીવનની એક સુંદર અને મહત્ત્વની આવશ્યકતા છે. આપણા દેશના વિદ્વાનોએ કહ્યું છે કે સાહિત્ય, સંગીત, કલા આદિથી શૂન્ય માણસ પૂંછડા અને શીંગડા વિનાનો પશુ છે. નૃત્યકલા પણ સંગીતનું એક અંગ છે. અને એ બહુ મહત્ત્વનું અંગ છે. નૃત્યકલા પોતાની ઢબની એક અનોખી કલા છે.

" જેવી રીતે સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ છે, તેવી રીતે નૃત્ય કલામાં પણ તેટલું જ અથવા તેનાથી અધિક તાલનું મહત્ત્વ છે. અને આપણા જીવનમાં તો તાલવ્યવસ્થા અથવા તાલીમનું બહુ મોટું મહત્ત્વ છે. ઉચ્ચ અને પ્રગતિશીલ જીવનને માટે તાલબદ્ધ ક્રિયાની ઘણી જરૂર છે. નૃત્યકલા દ્વારા માણસ આ ગુણ શીખી શકે છે.

"બીજું, નૃત્યકલામાં શારીરિક વ્યાયામ, વિકાસ અને અંગોનાં સુંદર હલનચલન અને સંગઠનને પણ પૂરેપૂરું સ્થાન છે. નૃત્યકલા શીખનાર પુરુષ કે સ્ત્રીના શરીરમાં એક પ્રકારનો મરોડ, સ્ફૂર્તિ અને દઢતા આવે છે. ખાસ કરીને સ્ત્રીઓ માટે તો આ કલા એવડી લાભકારક છે. આજે આપણા દેશમાં અને સમાજમાં નૃત્યકલા તરફ લોકો ઉપેક્ષાની દૃષ્ટિથી જુએ છે. અને તેથી જ તેઓ પોતાનાં બાળકોને નાચતાં અને ગાતાં શીખવતાં ડરે છે — રખેને તેઓ પણ બજારુ ન બની જાય એવી બીકથી. પણ મારા મત પ્રમાણે આ જાતનો ડર રાખવાની જરૂર નથી. મનુષ્યજીવનના સંપૂર્ણ વિકાસને માટે સંગીત અને તેના અંગરૂપે નૃત્યકલાનું જ્ઞાન પણ આવશ્યક છે.

"જાપાન, જર્મની આદિ દેશોમાં નૃત્યકલાનો અદ્ભુત વિકાસ થયો છે! ત્યાંનાં સ્ત્રીપુરુષો તે દ્વારા નિર્દોષ આનંદ મેળવે છે અને પોતાનો વિકાસ પણ કરી લે છે. એ સાચી વાત છે કે બધી જગાએ એમ થતું નથી. કોઈ કોઈ ઠેકાણે લોકો તેનો દુરુપયોગ કરે છે. નૃત્યને વિષયવાસના અને ભૌતિક સુખનું સાધન બનાવી લે છે અથવા બનાવી લીધું છે. પણ આપણને એની સાથે સંબંધ નથી."

વચમાં એક ભાઈએ પૂછ્યું, "બાપુજી, આપે તો પાછલી બ્રહ્મદેશની મુસાફરી દરમિયાન નાટક વગેરે જોવાનો નિષેધ કર્યો હતો અને આપને પોતાને પણ એવા એક પ્રસંગને લઇને ખેદ થયો હતો. નાટકમાં પણ નાચવા ગાવાનું તો હોય છે તો પછી, નાટક જોવામાં શો દોષ છે?"

આ પર ગાંધીજી બોલ્યા : " હું ધંધાદારી નાટકવાળાઓનો વિરોધી છું, કેમ કે તેમના કામમાં કલાનું અંગ બહુ ઓછું હોય છે અને દેખાવ, ભપકો, ગલગલિયાં વગેરે વધારે અને મુખ્ય હોય છે. આથી જ તે આપણે માટે ત્યાજ્ય છે. આવાં દૃશ્યો જોઈને આપણા વિકારો, આપણી વાસનાઓ ઉત્તેજિત થાય છે, અને આપણે પતન તરફ ઢળીએ છીએ. આશ્રમમાં આપણે આ બધી બાબતોનું વિરોધી વાતાવરણ ઊભું કરીએ છીએ, અને સાત્ત્વિકતા, ઇંદ્રિયનિગ્રહ વગેરેની પ્રાપ્તિ માટે આપણો ભગીરથ પ્રયત્ન ચલાવીએ છીએ. આવી સ્થિતિમાં ધંધાદારી નાટક કંપનીઓનાં નાટક આપણે માટે ત્યાજ્ય જ હોવાં જોઈએ. પણ જે નાટકોનું ધ્યેય સાચી કલાનું પ્રદર્શન, આનંદનો અનુભવ અથવા સાત્ત્વિક મનોરંજન હોય છે તે નાટક આપણને આવકારલાયક છે, હોવું જોઈએ. ગઈ કલકત્તા મહાસભાના સમયે કલકત્તામાં કવિવર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનું પોસ્ટ ઑફિસ નામનું નાટક ભજવવામાં આવ્યું હતું. કવિ ઠાકુર પોતે રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા. તે દિવસે જ્યારે કવિ ઠાકુર પોતાની અનોખી ઢબે રંગભૂમિ ઉપર નાચતા હતા ત્યારે પ્રેક્ષકોમાં અદ્ભુત શાંતિ છવાઈ રહી હતી. બધા મંત્રમુગ્ધ થઈને તે અલૌકિક નૃત્યનો રસાસ્વાદ લેતા હતા. હું પોતે કવિના તે કલાપૂર્ણ નૃત્યને મંત્રમુગ્ધની જેમ જોતો હતો. આવું નૃત્ય શું ઉપેક્ષાની વસ્તુ થઈ શકે? કવિ ઠાકુરનું નૃત્ય જોઈને કોણ કહી શકે કે નાચ જોતી વેળાએ મનુષ્યના હૃદયમાં વિકારી વિચાર ઉદ્ભવે છે, વાસનાઓ જાગે છે? ભક્ત શિરોમણિ મીરાંબાઈ જ્યારે પોતાના પ્રભુની ભક્તિમાં તલ્લીન થતી હતી ત્યારે નાચી

ઊઠતી હતી. તેના તે નાચમાં ઉચ્ચ કોટિની તલ્લીનતા અને સાત્ત્વિકતા હતી. કલા તો હતી જ. આ જાતની કલાનું દ્યોતક નૃત્ય ત્યાજ્ય અથવા ઉપેક્ષણીય થઈ શકતું નથી. આપણને પણ જો આ દૃષ્ટિએ કલાનો પરિચય હોય, આપણે પણ મીરાંબાઈની માફક ભક્તિમાં તલ્લીન થઈ નાચી શકતા હોઈએ તો હું તમને બધાને જરૂર આગ્રહ કરીશ કે આવો, આવો, આપણે બધા નાચીએ, અને ખૂબ તાલબદ્ધ અને તલ્લીન થઈ નાચીએ. આથી મારી દૃષ્ટિએ નૃત્યનું મહત્ત્વ કંઈ જેવું તેવું નથી. પણ તેને મર્યાદા છે. એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે નૃત્યકલાના નામથી આપણે ચાલુ પ્રવાહમાં ન ખેંચાઈ જઈએ."*

---

* (પ્રસ્થાન પુ. ૯, અંક ૧માંથી.) અને સંગીત પત્રિકામાંથી.

સંગીત અને ચિત્રનો સંબંધ

ગમે તેમ ગાઈને ગળાને કસરત કરાવવી, અથવા તો વાદ્ય ઉપર ગમે તેમ વગાડીને હાથને કસરત કરાવવી યા તો શરીરની અનેક પ્રકારની હિલચાલો નૃત્ય દ્વારા દર્શાવવી એટલો જ ઉદ્દેશ સંગીતનો નથી હોતો. તેમ જ ચિત્રકળાનું પણ છે. કાગળ ઉપર ગમે તેવી રીતે કલમ ચલાવવી એ એનો ઉદ્દેશ નથી. પરંતુ ચિત્રકાર પોતાની કલમ વડે સુંદર ભાવ વ્યક્ત કરે છે. તેમ જ ઉત્તમ ગાયક, ઉત્તમ વાદક અથવા નર્તક સર્વોત્તમ ભાવ પોતાના સંગીતમાં વ્યક્ત કરે છે. અને એમ જેને કરતાં આવડે છે તેને જ ઉત્તમ કળાવાન કહી શકાય.

કોઈ પણ સુંદર દૃશ્ય આપણે જોઈએ તો આપણા મનમાં તેની અસર થાય છે, અનેક અગર એક ભાવના આપણા મનમાં પેદા થાય છે, તેમ જ નવા નવા અનેક વિચારો ઉત્પન્ન થાય છે. સંગીતનું પણ એમ જ છે. ઉત્તમ સંગીત સાંભળી આપણા મનમાં અનેક કલ્પનાઓ આવે છે. એ

કલ્પના ઉપર આપણે વિચાર કરીએ તો તેને લગતાં અનેક જાતનાં દૃશ્યો આપણી દૃષ્ટિ આગળ રજૂ થાય છે. કોક વખતે આપણને નદીનો રમણીય દેખાવ યાદ આવે છે. કોક વખતે ઈશ્વરની સગુણ મૂર્તિ આપણી આગળ ખડી થાય છે. તો કોક વખતે સમુદ્રની ચંચળ લહરીઓની છોળોનાં દર્શન કરીએ છીએ.

બીજી રીતે વિચારતાં આ બધાં સુંદર દૃશ્યો આપણે પ્રત્યક્ષ જોઈએ છીએ ત્યારે અમુક એક ગીત અથવા રાગ યાદ આવે છે એ પણ ખરું છે. એનું કારણ એટલું જ છે કે સંગીત અને ચિત્રકળા આ બંનેનું ધ્યેય એક જ છે, અને તે આધ્યાત્મિક છે. ભાવનાબળ એ અધ્યાત્મનો પાયો છે. ભાવનાનો જેટલો વિકાસ, તેટલી અધ્યાત્મવિદ્યામાં સુગમતા. હૃદય શુદ્ધ હોય તો ભાવના ઊંચી હોય છે. પછીથી તે ભાવનાનું વલણ આધ્યાત્મિક થઈ જાય છે. એવું જ ચિત્રકળા અને સંગીતનું છે. બન્નેનું ઉદ્દિષ્ટ આધ્યાત્મિક છે. “કળા કળાને માટે છે” એવું કહેનાર પણ એક પક્ષ આજ-કાલ છે. એ પક્ષ એમ માને છે કે કળાનો પૂર્ણ વિકાસ એટલે બધી જાતની સારી નરસી ભાવનાનું જેમાં પ્રદર્શન હોય તે જ. પણ અમારું માનવું એ છે કે સારી અને નરસી ભાવના એ તો વિચાર અને વિકારની પ્રતીક છે. વિચારની સાથે વિકાર હોય તો તેમાં ખરો આનંદ નથી. શુદ્ધ વિચાર એ ખરો આનંદ છે. ખરાબ વિચાર એ મોહ છે. ખરાબ ચિત્રો જોવાં કે દોરવાં એ એક પ્રકારનો ખરાબ વિલાસ છે. પરંતુ સારાં ચિત્રો જોવાં કે દોરવાં એમાં જ હૃદયનો વિકાસ છે.

સંગીતનું ધ્યેય પણ એ જ જાતનું છે.

नादोपासनया देवा ब्रह्मविष्णुमहेश्वराः ।
भवन्त्युपासिता नूनं यस्मादेते तदात्मकाः ।

અથવા તો

नादब्रह्म तदानंदमद्वितीयमुपास्महे ।

આમાં કેવલ નાદબ્રહ્મ—એટલે સંગીતની ઉપાસના કરવી એ ધ્યેય કહ્યું છે.

तस्य गीतस्य माहात्म्यं को प्रशंसितुमीशते ।
धर्मार्थकाममोक्षाणामिदमेवैकसाधनम् ॥

સંગીતનું ચોખ્ખું ધ્યેય આ ઉપલી લીટીમાં આપણુને મળે છે. અને એ ઉપરથી આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે સંગીત માણુસને ક્યાં સુધી પહોંચાડી શકે છે.

ચિત્રકળા અને સંગીતનું આ ધ્યેય હોવાથી આપણા શાસ્ત્રકારોએ પણ પોતાના સંગીતશાસ્ત્રમાં ચિત્રકળાને યોગ્ય સ્થાન આપ્યું છે.

શાસ્ત્રકારોએ પ્રથમ જ સંગીતના સપ્ત સ્વરો સાથે સપ્ત રંગોને સરખાવ્યા છે. દરેક સ્વરને જુદા જુદા રંગ કહ્યા છે અને બધા શાસ્ત્રકારોમાં સપ્ત સ્વરોના રંગ વિષે એક માન્યતા છે.

જેમ કે :—

...स्वरौ वर्णास्त्विमे क्रमात् ।
पद्माभः पिंजरः स्वर्णवर्णः कुंदप्रभोऽसितः ॥
पीतःकर्बुर इत्येषां...... ।

— સંગીતરત્નાકર, સ્વરાધ્યાય.

पद्मपत्रप्रभः षड्ज ऋषभः शुकपिंजरः ।
कनकाभस्तु गान्धारो मध्यमः कुन्दसंप्रभः ॥
पंचमस्तु भवेत् कृष्णः पीतवर्णस्तु धैवतः ।
निषादः सर्ववर्णाभ इत्येते स्वरवर्णकाः ॥

—નારદીયશિક્ષા.

कमलाभः स्वरःषड्ज ऋषभः पिंजरः स्वरः ।
हाटकाभस्तु गांधारः कुन्दाभो मध्यमस्वरः ॥
पंचमस्तु स्वरः श्यामो धैवतः पीतवर्णयुक् ।
निषादः कर्बुरश्चेति स्वराणाम् वर्णनिर्णयः ॥

—સંગીતપારિજાત.

સંગીતરત્નાકર, નારદીયશિક્ષા, અને સંગીતપારિજાત એ ત્રણે ગ્રંથોમાંથી ઉપરના શ્લોકો ટાંકયા છે, જેમનો ભાવ લગભગ એક સરખો જ છે.

ઉપલા શ્લોકો ઉપરથી સપ્ત સ્વરોના રંગો નીચે પ્રમાણે આવે છે.

૧. ષડ્જ—લાલ કમળ જેવો
૨. ઋષભ—લીલાશ પડતો પીળો (પિંજર)
૩. ગાંધાર—પીળો (સોના જેવો)
૪. મધ્યમ—સફેદ (કુંદ પુષ્પનો રંગ)
૫. પંચમ—કાળો
૬. ધૈવત—પીળો
૭. નિષાદ—બધા રંગો મળીને થયેલો એટલે વિચિત્ર—અથવા તો કર્બુર—જાતજાતનાં ટપકાંવાળો.

આ પ્રમાણે સ્વરોના રંગ કહ્યા.

જેમ સાત રંગોમાં ત્રણ રંગો મુખ્ય છે અથવા તો એમ કહો કે ત્રણ રંગોથી સાત રંગ બને છે તેમ જ સાત સ્વરો ત્રણ વિભાગમાં આવેલા છે: ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત.

उदात्ते निषादगांधारौ अनुदात्त ऋषभधैवतो ।
स्वरितः प्रभवा ह्येते षड्जमध्यमपंचमाः ॥

—નારદીયશિક્ષા.

ઉદાત્ત વિભાગમાં નિષાદ, ગાંધાર; અનુદાત્તમાં ઋષભ, ધૈવત; સ્વરિતમાં ષડ્જ, મધ્યમ, પંચમ.

આ પ્રમાણે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત એ ત્રણ વર્ગોમાં સાત સ્વરો કહ્યા છે. સાત સ્વરોની સાથે સપ્ત રંગો કેવી રીતે કહ્યા છે, તે શા આધાર ઉપર કહેવામાં આવ્યા હશે, તેનો વિચાર હવે કરવો ઘટે છે.

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે જ્યારે આપણે એકાંતમાં હોઈએ અને કોઈ પણ લાંબો અને મીઠો અવાજ સાંભળીએ ત્યારે આપણા ચિત્તના અનેક તરંગો લુપ્ત થઈ ચિત્ત એકાગ્ર થઈ જાય છે અને એક જ ભાવ ઉપર મન સ્થિર થાય છે. એ જ સ્વરના આધારે બાકીના છ સ્વરો એ જ એકાગ્ર મનથી આપણે ત્રણે સપ્તકમાં સાંભળીશું તો દરેક સ્વરની સાથે આપણું ચિત્ત ચોટી જશે, અને તે સ્વરનો સાચો આનંદ મેળવતું થઈ જશે. એ આનંદની કલ્પના ઉત્તમ સ્વરજ્ઞ મનુષ્ય જ કરી શકે છે. તેમ જ ચિત્રકળાઅભિજ્ઞ કંઈ પણ રેખા-ચિત્ર દોર્યા વગર કેવળ એકેક રંગથી જોઈતા ભાવની કલ્પના કરી શકે છે.

સ્વચ્છ ધોયેલા કપડાના સાત ટુકડાઓ સાતે રંગમાં રંગાવી તેને ક્રમવાર ગોઠવીએ તો જે પ્રકારનો આનંદ આવે છે, તે જ જાતનો આનંદ સુરીલા સમ સ્વરો સાંભળવાથી મળવો જોઈએ. સ્વચ્છ હૃદયરૂપી કપડા ઉપર સાતે સ્વરો પોતાના સુંદર રંગ એવી રીતે ચીતરે છે કે સાંભળનાર અગર ગાનારને તે તે રંગની ઝાંખી થયા વિના ન રહે.

પરંતુ કદાચ કેવળ આ વાત સામાન્ય વાચકોના ધ્યાનમાં આવવી થોડી મુશ્કેલ છે. તેના કરતાં એકાદ ઉત્તમ ગીત સાંભળીને જે ભાવ મનમાં પેદા થાય છે, અથવા તો બીનની એકાદ સુંદર ગત સાંભળી જે અપૂર્વ આનંદ પેદા થાય છે તેની કલ્પના કરીએ. જેના કાન સંગીતને માટે ટેવાયેલા નથી તેને માટે એ વાત સમજવી બહુ અઘરી છે. બીન ઉપર જે ગત વગાડવામાં આવે છે તે સાંભળી શ્રોતાઓના મનમાં અનેક જાતની લહરીઓ ઊઠે છે. બીન વગાડનાર અનેક પ્રકારની રાગરાગિણીઓનો પરિચય કરાવી શ્રોતાઓને મુગ્ધ કરે છે. ગાયનાચાર્ય પોતાના મધુર કંઠ વડે અનેક જાતના રાગો સંભળાવી પોતાને તથા બીજાઓને અનેક જાતના રસો ચખાડે છે. એમાં સાંભળનારની મનોભૂમિકા જેવી હોય તે પ્રમાણે તેનામાં રસની ઓછીવધતી અસર થાય એ ખરું, પરંતુ રાગ પોતાનો પ્રભાવ પાડ્યા વગર તો નથી જ રહેતો. એવા રાગને રંગ નથી એ કોણ કહી શકશે? બીનની ગત અથવા ગાયકનું ગાયન સાંભળી જાત-જાતનાં દશ્યો આંખની આગળ ખડાં થાય છે. અને તેથી જ આપણા શાસ્ત્રકારોએ રાગ અને રાગિણીઓનાં ધ્યાન નક્કી કર્યાં છે. ભૈરવરાગની મૂર્તિ શંકરની કલ્પેલી છે.

गंगाधरः शशिकलातिलकस्त्रिनेत्रः
सर्पैर्विभूषिततनुर्गजकृत्तिवासः ।
भास्वत्त्रिशूलकर एष नृमुण्डधारी
शुभ्राम्बरो जयति भैरव आदिरागः ॥

—સંગીત દર્પણ.

જેની જટામાંથી ગંગા વહે છે, કપાળ પર ચંદ્રકળાનું તિલક છે, સર્પો જેના શરીરને શોભાવે છે, જેનું શરીર હસ્તીચર્મથી ઢંકાયેલું છે, જેના હાથમાં તેજસ્વી ત્રિશૂળ છે, ગળામાં ખોપરીઓની માળા (नृमुण्डनी) વિરાજે છે, જેનાં વસ્ત્ર ધોળાં છે ઇત્યાદિ...એટલે અમુક એક જાતની સ્વરરચના સાંભળી જે ભાવ મનમાં પેદા થયો તેને જ આપણા શાસ્ત્રકારોએ ચિત્રમાં આલેખી કાયમ કર્યો. તેમ જ —

स्फटिकरचितपीठे रम्यकैलासशृंगे
विकचकमलपत्रैरर्चयन्ती महेशम् ।
करधृतघनवाद्या पीतवर्णायताक्षी
सुकविभिरियमुक्ता भैरवी भैरवस्त्री ॥

—સંગીત દર્પણ.

ભૈરવી રાગ ભૈરવની સ્ત્રી કલ્પેલી છે એટલે તે પાર્વતી છે. અને તેઓ રમણીય કૈલાસ પર્વતના શિખર ઉપર સ્ફટિકમણિના આસન પર બિરાજી ખીલેલા કમળના ફૂલોથી મહાદેવની પૂજા કરે છે. હાથમાં ઘનવાદ્ય (મંજીરા) છે. તેનાં નેત્રો વિશાળ છે અને વર્ણ પીળો છે. એવી ભૈરવી ભૈરવરાગની ભાર્યા છે.

આ તો ભૈરવ અને ભૈરવીનાં ધ્યાનો મેં પ્રાચીન ગ્રંથમાંથી અહીં ઉદ્ધૃત કર્યાં છે. પ્રાચીન ગ્રંથમાંનાં આ અને બીજા રાગનાં ધ્યાનો તે તે રાગ ગાતાં તેમના ધ્યાન પ્રમાણે તે આપણા ચક્ષુ આગળ બરાબર રજૂ થાય જ છે એમ નથી. કારણ ગ્રંથમાં આપેલા રાગોનું વર્ણન અને હાલનો પ્રચાર એમાં આસમાન–જમીનનો ફરક પડી ગયો છે. પણ એ વાતથી મૂળ વિવેચનને બાધ આવે છે એવું તો જરાયે નથી. હાલના રાગ સાંભળી, ગ્રંથમાં આપેલા ધ્યાન કરતાં બીજું દશ્ય આપણી આગળ ઊભું થાય એટલું જ. મુદ્દાની વાત એ છે કે સંગીતના રાગો પોતાની ભાવના જુદી જુદી રીતે વ્યક્ત કરે છે. આ ભાવોને ઊંડી રીતે જાણી, તેમને ચીતરવાની શક્તિ જે ગાયક અથવા ચિત્રકારમાં હશે તે જ હાલના રાગનાં સ્વરૂપો પોતાની કલમમાં અંકિત કરશે. ઈશ્વર ભારતમાં ગાયકચિત્રકારો પેદા કરે એમ આપણે ઇચ્છીએ.

આ તો સંગીત સાંભળી મનમાં જે ચિત્રો યાદ આવ્યાં અથવા તો બહારનાં દશ્ય અગર ઉત્તમ ચિત્રકારે દોરેલાં સુંદર ચિત્રો જોઈ જે સ્વર અગર રાગની કલ્પના મનમાં આવી તેનું વર્ણન. પણ યુરોપમાં એક પ્રોફેસર ઓસ્કાર રેનરે આ બાબતમાં ખાસ પ્રયોગ કર્યો, જેનું પરિણામ સેંકડે ૬૦ થી ૮૦ ટકા સુધી બરાબર નીવડયું. તેની હકીકત લંડનમાં નીકળતું એક ત્રૈમાસિક "The New Era" 'ધી ન્યૂ એરા' નામનું છે તેમાં આવેલી છે. પ્રસ્તુત પ્રોફેસર વિયેનામાં આવેલી એક સ્કૂલનો શિક્ષક છે. તેણે આ પ્રયોગ કરવાનો ઈ. સ. ૧૯૧૩ થી આરંભ કર્યો. છેવટે

તે બહુ જ અસરકારક નીવડયો. પ્રો. રેનર પોતે ઉત્તમ ચિત્રકાર તથા શિક્ષક છે. અવાજ અને રંગ એ બન્ને વચ્ચે ગાઢ સંબંધ હોવો જોઈએ એમ એનો ૧૯૧૩માં નિશ્ચય થયો અને તે દિશામાં એણે એકદમ પોતાના ૧૧થી ૧૨ વર્ષની ઉંમરના વિદ્યાર્થીઓની સહાય લઈ પ્રયોગો શરૂ કર્યા. મોઝાર્ટ, વેગ્નર, ગ્રેગ જેવા મોટા પાશ્ચાત્ય સંગીત-શાસ્ત્રીઓનાં ગાયનો પિયાનોમાં વગાડી તેમની અસર વિદ્યાર્થીઓ પર કેવી થાય છે તે જોવા ખાતર પોતાના બધા વિદ્યાર્થીઓને વર્ગમાં એકત્રિત કરી તેમને સંગીત સંભળાવ્યું. અને તે સાંભળી કયા કયા દેખાવ નજર આગળ ઊભા થાય છે તેને દોરવા માટે પોતાના વિદ્યાર્થીઓને કહ્યું. આ પ્રયોગમાં તેને ખૂબ સફળતા મળી. સેંકડે ૭૫ના જવાબ ઠીક મળ્યા. બાકી રહેલા ૨૫ વિદ્યાર્થીઓમાં એમ જોવામાં આવ્યું કે તેમનામાંથી ઘણાખરા વિદ્યાર્થીઓની સંગીત ગ્રહણ કરવાની શક્તિ જ ઓછી હતી.

એથી ઊલટો પ્રયોગ પણ એણે કરી જોયો. તે એ કે દરેક વિદ્યાર્થીઓ પાસે જાત જાતના સૃષ્ટિસૌંદર્યના દેખાવ અથવા તો બીજાં ચિત્રો મૂકી તેમને સંગીતનાં કયાં કયાં ગીતો યાદ આવે છે તેનો જવાબ માગ્યો. તેમાં પણ પહેલાં જેવું જ લગભગ પરિણામ આવ્યું. તેમાં મજા જોવાની એ હતી કે પાસ થયેલા જવાબમાં કવિની અથવા તો ગાયકની યા તો ચિત્રકારોની જે ભાવના જે જે ગાયનમાં અગર ચિત્રમાં રેડાઈ હતી તે તે ભાવના વિદ્યાર્થીઓના જવાબમાં ચોખ્ખી જોવામાં આવતી હતી. તે ઉપરથી એમ પણ જોવામાં આવ્યું કે ગાયક અગર ચિત્રકારની એકાદ

અપૂર્ણ કૃતિને પૂર્ણ કરી દેવી હોય તો તે પણ થઈ શકે, પરંતુ આની ચર્ચા હું વિશેષ અહીં કરતો નથી અને તેમ કરવાનો આ લેખનો ઉદ્દેશ પણ નથી. તાત્પર્ય એ કે સ્વર અને રંગનો સંબંધ ગાઢ છે, પરંતુ તે અવ્યક્ત અને મુગ્ધ છે. તેના કરતાં રાગ અને ચિત્રોનો સંબંધ સ્પષ્ટ છે. એકલા સ્વરોની અસર સામાન્ય લોકો ઉપર એટલી ઊંડી નથી પડતી જેટલી રાગની પડે છે. કારણ કે ભિન્ન ભિન્ન સ્વરોની રચના અથવા તો સંમેલન કે ઐક્યની અસર વિશેષ થાય છે એ પ્રસિદ્ધ છે. જેમ સાત રંગો એકલા જેટલી અસર કરે છે તેના કરતાં એક દોરેલું ચિત્ર પોતાની અસર વધારે સ્પષ્ટ કરે છે, કેમ કે તેમાં રંગોનું યથોચિત સંમેલન અથવા ઐક્ય થયું હોય છે. સ્વરની વાત એવી જ છે. સંગીતના સ્વરમાં એકતાનતાની શક્તિ હોય છે તેનું કારણ તે પોતે બીજા સ્વરોનું ઐક્યરૂપ હોય છે. Prof. Blessna કહે છે: A musical sound is a compound sound. અને ઐક્યમાં દૈવી શક્તિ વસે છે એમ તો સૌ કોઈ કહેશે. इत्यलम्.*

---

* "સાબરમતી" પુસ્તક ૭ અંક ૨માંથી.

વિદ્યાપીઠના સંગીતવિદ્યાલયનું ઉદ્ઘાટન

ભાષણ

આજે ગણેશચતુર્થીના શુભ દિવસે વિદ્યાપીઠના આશ્રય હેઠળ સંગીતવિદ્યાલય શરૂ થાય છે. ઘણા દિવસોથી હું જે વિચારો સેવ્યાં કરતો હતો તેને આજે મૂર્ત સ્વરૂપ મળે છે તે જોઈને મને આનંદ થાય છે. ગુજરાતમાં ૧૯૧૮ થી આવીને હું વસ્યો છું. તે દરમ્યાન અત્યાર સુધી મેં જુદી જુદી જાતની સંગીતપ્રવૃત્તિઓ ઉપાડી હતી અને તેમાં મને આપના તરફથી યોગ્ય સહાનુભૂતિ તેમ જ પ્રત્યક્ષ મદદ મળી હતી. મારા કેટલાક ગુરુભાઈઓનો પણ તેમાં સાથ હતો જ. એ બધી પ્રવૃત્તિઓ સંગીતવિદ્યાલય માટે ભૂમિકા તૈયાર કરવા પૂરતી હતી. આજે તેના ઉપર થોડું ચણતર કરવાનો સમય આવી ગયો છે.

ગુજરાતીઓ વિષે કહેવાય છે કે તેમને સંગીતનો નાદ કંઈ અસર કરતો નથી. તેઓ કેવળ વેપાર જ જાણે. પણ મારા અઢાર વર્ષ દરમ્યાન મને જે અનુભવો મળ્યા છે

તે જુદા પ્રકારના છે. સંગીતનાદ કોને નથી લુબ્ધ કરતો ? એ નાદબ્રહ્મની અસર જેના ઉપર નથી થતી તે માણસ શેકસપિયરના કહેવા પ્રમાણે સમાજદ્રોહી થવા યોગ્ય હોય અથવા તો ભર્તૃહરિ કહે છે તે પ્રમાણે—તે " द्विपादो मृगाः स्मृताः " હોય. પરંતુ આપણા બધાના સદ્ભાગ્યે આજે એ સ્થિતિ નથી. પચીસ વર્ષ પહેલાંના ઇતિહાસમાં હું પડવા માગતો નથી. પણ છેલ્લી પા સદીમાં આખા ભારતવર્ષમાં વિદ્યા અને કળા વિષે જે જાગૃતિ થઈ છે તેમાં ગુજરાતીઓ પાછા પડ્યા નથી. હિન્દુસ્તાનના બીજા ભાગો પ્રમાણે આ પ્રાન્તમાં પણ સંગીત અને લલિતકળા વિષે યોગ્ય અભિરુચિ ઉત્પન્ન થઈ છે.

રાષ્ટ્રના ઉત્થાનમાં સંગીત ઘણો મોટો ભાગ ભજવી શકે છે. સંગીતાચાર્યો દેશની સ્થિતિ સમજી લે, અને પોતાના શ્રોતાઓને દેશભક્તિના રસમાં તરબોળ કરીને તેમનામાં ચૈતન્ય રેડે એ જરૂરનું છે. બંગભંગ સામેની મહાન ચળવળ વખતે " વંદે માતરમ્ " ગીતથી દેશમાં ખૂબ જાગૃતિ આવી હતી. " ત્રિંશત્કોટિકંઠકલકલનિનાદકરાલે " —ત્રીસ કરોડ માણસનો અવાજ એકી સાથે થાય તો તેમાંથી અજબ શક્તિ પ્રગટ થાય. પણ આપણું નસીબ એવું છે કે આપણો અવાજ જ એક નથી થતો. એક અવાજમાં, એક લયમાં એક તાલમાં ગાવાનું આપણને આવડતું નથી. તેથી પારકા લોકો આપણી હાંસી કરે છે. હિંદુસ્તાનનું સંગીત એટલે હારમોનિયમ વાજાનું સંગીત એમ કહીને વિદેશી લોકો આપણને ધૂતકારે છે. આજે જોઈએ તો ઘેર ઘેર હારમોનિયમ આવી ગયું છે. પણ એના સ્વરો કૃત્રિમ છે. એ સ્વરો

આપણા ભારતીય સંગીતનો યોગ્ય સાથ કરી નથી શકતા, એટલું જ નહિ પણ આપણી અભિરુચિને બગાડે છે, આપણા કાનને પણ ખોટી રીતે દોરે છે. હું અતિશયોક્તિ નથી કરતો. હારમોનિયમ સાથે હમેશાં ગાવાની જેમને ટેવ પડી છે તેમને તમે તંબૂરા ઉપર ગાવાનું કહો તો તમે તરત જ જાણશો કે તે કેવું બસૂરું ગાય છે. તેથી હારમોનિયમની સોબત એ ભયંકર વસ્તુ છે. પરંતુ આજકાલ ગાયકવર્ગનું ધ્યાન આ વસ્તુ તરફ જેટલું જવું જોઈએ તેટલું જતું નથી એ દુઃખદ વાત છે. બીજાં વાજિંત્રો વગાડવા કરતાં હારમોનિયમમાં વિશેષ સરળતા રહેલી છે. તેના સ્વર મેળવવા નથી પડતા, કારણ કે તેના સ્વરો કાયમના જ નક્કી કરેલા હોય છે. આજે તદ્દન શરૂઆતના વિદ્યાર્થીને શાખવવા માટે હારમોનિયમ જેટલું સગવડ ભરેલું વાદ્ય બીજું નથી એ કબૂલ કરવું પડે છે. છતાં એ વાદ્યને પ્રાધાન્ય ન મળે એ વસ્તુ તરફ આ વિદ્યાલયમાં ધ્યાન આપવામાં આવશે.

(૪) બીજી વસ્તુ આજકાલ સર્વત્ર જોવામાં આવે છે તે એ છે કે સંગીતના શિક્ષણમાં શિખવાડવામાં આવતાં ગીતો નીતિ કે લોકરુચિને બગાડનારાં હોય છે. એ ગીતો ઘણું કરીને અશ્લીલ શૃંગારવાળાં અને હીન ભાવનાવાળાં હોય છે. તેમાં વળી નાટકોએ ઠીક ઉમેરો કર્યો છે. આવાં ગીતોની મુખ્ય પ્રેરણા ઉત્તેજક શૃંગાર તરફ સહેજે હોય છે. અને તે સમાજને ભારે હાનિ પહોંચાડે છે. સંગીતના પાઠ્યક્રમમાં તો એવાં ગીતોનો બહિષ્કાર જ હોવો જોઈએ. તેને સ્થાને ઉચ્ચ અને ઉદાત્ત ભાવવાળાં તથા નીતિ અને ભક્તિપોષક ગીતોની ચૂંટણી થવી જોઈએ. આ વિદ્યાલયમાં આ વસ્તુ તરફ

ખાસ ધ્યાન અપાશે. ધાર્મિક ભાવની સાથે રાષ્ટ્રીય ભાવના- ઓનું સંવર્ધન થાય એવાં ગીતોને પણ ક્રમિક પુસ્તકોમાં સ્થાન અપાશે. "सा विद्या या विमुक्तये" વિદ્યા તે એ કે જે મેળવવાથી સર્વાંશે મુક્તિ થાય, એ વિદ્યાપીઠનો ધ્યાનમંત્ર છે. એ ધ્યાનમંત્રને અનુરૂપ કાર્યક્રમ આ સંગીતવિદ્યાલયમાં રાખવામાં આવશે.

(૫) સંગીતશિક્ષણ એટલે કેવળ ગળાની કસરત નથી અથવા તો હાથની તાલીમ નથી પરંતુ તેની સાથે સંસ્કારિતા અને ભાવપોષણ એ વસ્તુ જરૂરની છે. તે વગરનું સંગીત નકામું છે. આજે શાસ્ત્રીય કહેવાતું સંગીત શુષ્ક થઈ ગયું છે. શાસ્ત્રીયતા જો ભાવને મારી નાખતી હોય તો તે સાચી શાસ્ત્રીયતા જ નથી. અમારે ત્યાં શાસ્ત્રીયની સાથે ભાવવાહી સંગીતની ઉપાસના થશે.

(૬) બહુ પ્રાચીન કાળથી ગુજરાત અને કાઠિયાવાડમાં વૃન્દસંગીતની પ્રણાલી ચાલતી આવી છે. અને તેને અંગે હજારો રાસ અને ગરબાઓ ઠેકઠેકાણે ગવાય છે. આ લોકગીતોએ અમુક દરજ્જા સુધીનું સંગીત સાચવી રાખ્યું છે. પ્રાચીન પરંપરાગત ઢાળોમાં ગુજરાત કાઠિયાવાડના સામાજિક ઇતિહાસનું પણ દર્શન થાય છે. એ લોકગીતોએ જનતા ઉપર ઊંડી અસર પાડેલી છે. તેનું સંશોધન અને સંગ્રહ કરી નવા સ્વરૂપમાં અને નવા નવા રાગોના ઢાળોમાં બેસાડી તેનો પ્રચાર કરવો જોઈએ. એ વસ્તુ ગ્રામસંગઠનના કામમાં પણ ઉપયોગી નીવડશે. હમણાં વિદ્યાપીઠની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ ગ્રામસુધાર અને ગ્રામોદ્ધારની છે. તેને મદદ કરવા આવાં

લોકગીતોની ખિલવણી કરવી એ પણ સંગીત વિદ્યાલયનું એક કામ રહેશે.

(૭) વિદ્યાપીઠના આશ્રય હેઠળ આ સંગીત વિદ્યાલયનો ઉપક્રમ થાય છે. તેનો મુખ્ય ઉદ્દેશ સંસ્કારી સંગીતશિક્ષકો તૈયાર કરવાનો છે. એ શિક્ષકો કેવળ સાધારણ ગાયક જ નહિ હશે; પણ તેને બીજું ઉપયોગી શિક્ષણ પણ મળેલું હશે. તેનો ઉપયોગ તેઓ સેવાના કામમાં કરશે એવી ઉમેદથી આ પ્રવૃત્તિ અમે આદરી છે. અહીં લીધેલા ભણતરનો ઉપયોગ પોતાની તથા સમાજની ઉન્નતિ સાધવામાં વિદ્યાર્થીઓ કરશે તેમાં આ પ્રવૃત્તિનું સાફલ્ય છે.

(૮) વિદ્યાપીઠ એ કેવળ પુસ્તકિયા વિદ્યા આપવાની સંસ્થા નથી. પ્રત્યક્ષ ઉદ્યોગ એ તેનું કેન્દ્ર છે. અને એ દૃષ્ટિએ અહીંની કેળવણી ઉદ્યોગપ્રધાન રાખવાનો પ્રયત્ન છે. સંગીત એ વિદ્યા તથા કળા પણ છે. એટલે અહીં સ્વર અને રાગોનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન અપાશે, વાજિંત્રો વગાડવાનું જ્ઞાન અપાશે, અને તેની સાથે વાદ્યો દુરસ્ત કરવાનું અને નવાં બનાવવાનું શિક્ષણ આપવાની વ્યવસ્થા કરવાની પણ અમારી યોજના છે. સંગીતશિક્ષણને અંગે હુન્નરઉદ્યોગ તરીકે આ વસ્તુ ખીલવવાનો અમારો વિચાર છે.

(૯) આ સંગીત વિદ્યાલયમાં મુખ્યત્વે કરીને બહારગામના વિદ્યાર્થીઓ આવશે, જેમની વ્યવસ્થા વિદ્યાપીઠના છાત્રાલયમાં કરવામાં આવશે. બહેનો માટે અત્યારે અહીં સગવડ નથી પરંતુ સાબરમતી હરિજન આશ્રમમાં તેમને માટે રહેવા કરવાની સગવડ આપવામાં આવશે. અને ત્યાંથી તેઓ રોજ અહીં ભણવા માટે આવશે. સંગીત વિદ્યાલયનો

સમય સાંજે ત્રણથી પાંચ રાખવામાં આવ્યો છે. એટલે સંગીત વિદ્યાલયના વિદ્યાર્થીઓ વિદ્યાપીઠમાં ચાલતા વિનય-મંદિરના બારથી ત્રણ સુધીના વર્ગોનો લાભ સહેજે લઈ શકશે.

(૧૦) થોડા જ દિવસ ઉપર અમદાવાદમાં ગાંધર્વ મહા-વિદ્યાલય કાઢવામાં આવ્યું છે. તેમાં તથા આ સંગીત વિદ્યાલયમાં કામ કરનારાઓ પણ મોટે ભાગે એકના એક છે; એટલે આ બે પ્રવૃત્તિઓ વિષે ગોટાળો ન થાય તે માટે થોડો ખુલાસો કરવાની જરૂર જોઉં છું. અમદાવાદના ગાંધર્વ મહા-વિદ્યાલયમાં અમારો પ્રવેશક અભ્યાસક્રમ છે અને તે ચાર વર્ષનો છે. ત્યાં એટલું જ શિક્ષણ અપાશે. જ્યારે આ સંગીત વિદ્યાલયમાં સંગીતવિશારદ સુધીનું — જેમાં પ્રવેશકનાં ચાર વર્ષ ઉપરાન્ત બીજાં બે વર્ષનો એટલે કુલ છ વર્ષનો અભ્યાસક્રમ છે તેનું — શિક્ષણ અપાશે. વળી અમદાવાદના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં છાત્રાલયની સગવડ નથી; એટલે તેનો લાભ મુખ્યત્વે કરીને અમદાવાદના શહેરીઓ જ લઈ શકશે; જ્યારે વિદ્યાપીઠમાં છાત્રાલયની સગવડ છે એટલે બહારના વિદ્યાર્થીઓ પણ તેમાં આવી શકશે. આ સંગીત વિદ્યાલયનો અભ્યાસક્રમ વધારે વર્ષનો એટલા જ માટે રાખ્યો છે કે સંસ્કારી અને શુદ્ધ શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર કરી શકે એવા સંગીતશિક્ષકો અહીં તૈયાર થઈ શકે.

(૧૧) અમદાવાદના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયને આવકનું સાધન કેવળ વિદ્યાર્થીઓની ફી જ છે. એટલે તેના પ્રારંભિક ખર્ચ માટે અમદાવાદના દાતા સજ્જનો ઉપર આધાર રાખ્યો છે. અને તેમની પાસેથી અમને મદદ મળશે જ એવી મારી

આશા છે. આ સંગીત વિદ્યાલયને હમણાં વિદ્યાપીઠની મદદ મળવાની છે. પરંતુ મારી પોતાની અભિલાષા તો એ છે કે આ વિદ્યાલયનો બોજો વિદ્યાપીઠ ઉપર ન પડે. આપ સૌની સહાનુભૂતિ અને મદદ ઉપર મારી અભિલાષાની સિદ્ધિનો આધાર છે.

આ વિદ્યાલયની ઉદ્ઘાટનક્રિયા કરવાની મારી વિનંતીનો સ્વીકાર કરી લેડી તનુમતી ચીનુભાઈ તસ્દી લઈ અત્રે પધાર્યાં છે એ અમારા કાર્ય પ્રત્યેની તેમની સહાનુભૂતિનું એક દૃષ્ટાન્ત છે. અમારા કાર્યમાં જ્યારે જ્યારે તેમની પાસે અમે મદદની માગણી કરી છે ત્યારે ત્યારે તેમણે અમને સહર્ષ મદદ કરીને પ્રોત્સાહિત કર્યાં છે. આ પ્રસંગે તેમનો આભાર માનવાની તક લઉં છું.

અમને અમારા પૂજ્યપાદ ગુરુ પાસેથી જે કંઈ મળ્યું છે તે જનતાની સેવામાં અર્પણ કરી એ ગુરુ-ઋણ કંઈક પણ અંશે અમે ફેડી શકીએ એ નમ્ર ઉદ્દેશથી આ બે સંસ્થાઓ અમે કાઢી છે. તે દ્વારા જનતાની સેવા કરવાનું બળ આપી અમને ઋણમુક્ત કરવા પરમકૃપાળુ પ્રભુ પાસે અમે યાચના કરીએ છીએ.

ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્ય વિષે સૂચનાઓ *

માન્યવર અધ્યક્ષ સાહેબ, બ્હેનો અને સભ્ય ગૃહસ્થો,

"સંગીતની અધિક ઉન્નતિ સાધવા માટે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયે શું કરવું જોઈએ" એ મારો આજનો વિષય છે. આ વિદ્યાલય ૧૯૦૧ના મે મહિનામાં લાહોરમાં સ્થપાયું ત્યારથી આર્ય સંગીતની સેવા અને તેનો ઉદ્ધાર કરવાને માટે આ સંસ્થા તરફથી શા શા પ્રયત્નો થયા છે તે આપ સૌને વિદિત છે. જે જે પ્રયત્નો વિદ્યાલયે કર્યા છે તે ઘણાખરા સફળ થયા છે એ નિઃસંદેહ છે. પણ હવે આગેકૂચ વિચારવી જોઈશે. આજ પહેલાં જે પ્રયત્નો થઈ ચૂકયા છે તેની દિશા જુદી હતી. હિંદુસ્તાનમાં દરેક શાસ્ત્ર અને દરેક કળાની ઉન્નતિ થવી જોઈએ એવો આજના વિદ્વાનોનો મત છે. અને તેથી જ બમણા શું પણ દશ ગણા જોરથી આપણે હવે આર્ય સંગીતની સેવા કરવાનો અવસર પ્રાપ્ત થયો છે. હવે

---

* ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયની સભા આગળ આપેલું ભાષણ.

આપણે જે પ્રયત્નો કરીશું તેની દિશા માત્ર જુદી હશે. જૂના પ્રયત્નો કેવળ લોકોમાં સંગીતની અભિરુચિ પેદા કરવાના હતા. ત્યારે હવે અભિરુચિની સાથે સંગીતનું શાસ્ત્રીય શિક્ષણ આપવા તરફ વધુ લક્ષ આપવું જોઈશે. સંગીતની સાથે અક્ષરજ્ઞાન, શારીરિક શિક્ષણ, નૈતિક શિક્ષણ, માતૃભાષા અને બીજી ભાષાઓનું જ્ઞાન તથા ચિત્રકળા અને શિલ્પકળાનું શિક્ષણ પણ વિદ્યાલયના શિક્ષણક્રમમાં ઉમેરવાં પડશે. આ બધા વિષયો ઉપર આજ દિવસ સુધી વિદ્યાલયે કાંઈ ધ્યાન નથી આપ્યું એમ કહેવાની મારી મતલબ નથી, પરંતુ જે કાંઈ પ્રયત્નો તે દિશામાં કરવામાં આવ્યા છે તેથી વધારે બીજા પણ થવા જોઈશે. આમ કરવાથી જે અતિ આવશ્યક એવો અધિક બોજો આપણા ઉપર આવશે તેનો આપણે બરોબર ખ્યાલ રાખવો પડશે. આ ભાર એટલો વિસ્તૃત છે કે તે પાર ઉતારવા માટે એક સંઘ સ્થાપિત કરી તે સંઘ દ્વારા કામ કરવું જોઈશે. આજકાલ હિંદુસ્તાનમાં અનેક સંસ્થાઓ સ્થપાઈ છે. દરેક સંસ્થાના બંધારણમાં સંઘશક્તિને સ્થાન મળે છે, સંઘ દ્વારા કામ કરવાના નિયમો ઘડાય છે, પરંતુ સામાન્યતઃ આવી સંસ્થાઓમાં માત્ર એકાદ જ વ્યક્તિ કે બહુ ઓછી વ્યક્તિઓ એવી હોય છે કે જે સંસ્થાના કાર્યની મહત્તા સમજતી હોય. આવું આપણે ત્યાં ન થાય તેવો પ્રબંધ થવો જોઈએ. આપણા હિંદુસ્તાનમાં સંઘશક્તિ દ્વારા કામ કરવાના સંજોગો બહુ ઓછા છે, બિલકુલ નથી એમ કહેવામાં પણ કાંઈ વાંધો ન ગણાય, કારણ કે એવી સંસ્કૃતિ હિંદુસ્તાનમાં સેંકડો વર્ષોથી નથી. આને લીધે કાર્યમાં મુશ્કેલીઓ આવે છે. જેને જે કાંઈ

આવડે છે તે તેણે બીજાને શીખવવું જોઈએ એવો આજનો યુગમત છે. પરંતુ જ્યાં સુધી સંઘશક્તિનો ઉપયોગ નહિ થાય ત્યાં સુધી હિંદુસ્તાનનો આ પડતીની દશામાંથી આપણે ઉદ્ધાર નહિ કરી શકીએ. સંઘશક્તિ એ એક અદ્‌ભુત વસ્તુ છે. જે વાત અશક્ય લાગે છે તે તેનાથી શક્ય બને છે. પરંતુ સંઘ માત્ર અભંગ હોવો જોઈએ. હમણાં આપણા વિદ્યાલયે જે જે કાર્યો સંગીતની સેવાને લગતાં ઉપાડયાં છે તે બધાં આ હાલતમાં સંમિશ્રિત થઈ ગયેલ છે. એક વ્યક્તિનું આ કામ નથી રહ્યું કારણ કે એક માણસની કાર્યશક્તિ એક સમયમાં એક જ વસ્તુ પર કેન્દ્રિત થઈ શકે છે. વિદ્યાલયની વધતી જતી જવાબદારીઓને પહોંચી નથી શકાતું કારણ દ્રવ્યના અભાવથી વિદ્યાલયના નેતા તથા કાર્યકારી મંડળોની શક્તિ દ્રવ્યોપાર્જનમાં જ વપરાઈ જાય છે. શિક્ષણકાર્ય કરવાને માટે, સંગીતનું સંશોધન કરવાને માટે જે સમય મળવો જોઈએ તે સમય નહિ મળવાથી આપણે જેવી ઉન્નતિ ઇચ્છીએ છીએ તેવી નથી સધાતી. વિદ્યાલયની ઇમારતને માટે યા તેના ચાલુ ખર્ચને માટે તાણ પડે કે તે જ વખતે બીજું કામ છોડી દઈ દ્રવ્ય મેળવવા દોડવું પડે છે. આથી મને તો એક જ ઉપાય સૂઝે છે કે વિદ્યાલયની બાબતોમાં યોગ્ય ફેરફાર કરીને જો કામોની યોગ્ય વહેંચણી કરવામાં આવે તો આપણે ઉપર કહેલ જંજાળોથી મુક્ત થઈ શકીએ. વિદ્યાલયને માટે દ્રવ્ય એકઠું કરવું એ કંઈ એક બે દિવસનું કામ નથી; એટલા માટે જે વિદ્યાલયના સદસ્યો આ કામમાં લાગ્યા હશે તેમની પાસે આપણે વિદ્યાલયના બીજા કામોમાં સહાયતાની અપેક્ષા ન

રાખી શકીએ. અથવા શિક્ષણ અને સંશોધનના કામમાં જે મહાશયો લાગ્યા હોય તેમની પાસે દ્રવ્યની અપેક્ષા કરવી એ પણ ઠીક નહિ. આ બધી વાતો ધ્યાનમાં લેતાં વિદ્યાલય બાબતમાં ઘણા ફેરફાર કરવા આવશ્યક છે, એવું સિદ્ધ થાય છે. આ ફેરફાર કેવી રીતે કરવા જોઈએ તે આગળ કહીશ.

હવે વિદ્યાલયના શિક્ષણક્રમમાં શું શું ફેરફાર થવા જોઈએ તે તપાસીએ.

આપણે જે શિક્ષણ વિદ્યાર્થીઓને આપવું પડે છે તેને હમણાંની ગણતરીએ પૂરું શિક્ષણ આપણે ન કહી શકીએ. જૂના વખતમાં સંગીત બહુ ઉચ્ચ કોટીનું હતું એવી વાત આપણે ઘડી ઘડી કરીએ છીએ, પરંતુ તેવું શિક્ષણ આપણે ક્યાં આપીએ છીએ! આપણા દેશ પ્રત્યેની ભાવનાઓ વિદ્યાર્થીઓના અંતઃકરણમાં આપણે જાગૃત કરી શકીએ છીએ ખરા? જે સંગીતથી રાષ્ટ્રીય ભાવના પ્રગટ થાય એવું સંગીત આપણે વિદ્યાર્થીઓને શીખવવું જોઈએ. મહાયુદ્ધ પહેલાં આ વાત આપણી નજરમાં બહુ નહોતી આવતી. પણ હવે હિન્દુસ્તાન પલટાયું છે. પલટાતા યુગને અનુરૂપ આપણું સંગીત થવું જોઈએ. હવે જો માત્ર પુરાણા ખ્યાલ, ઠુમરી, ટપ્પાઓ પર આપણે ચાલીશું તો નહિ ચાલે. કાળ કાળની અભિરુચિમાં ફરક થતો જાય છે અને આ અભિરુચિનું દશ્ય દરેક શાસ્ત્ર અને કળામાં પ્રગટ થવું આવશ્યક છે. હિંદુસ્તાનમાં જે હિલચાલ ચાલે છે તેનો આત્મા ક્યાં છે તે જાણીને તેનો પરિચય આપણે સંગીત દ્વારા વિદ્યાર્થીઓને કરાવવો જોઈએ. શાસ્ત્ર, કળા, કાવ્ય–વગેરેમાં જે ફરક પડતો જાય છે તેને સંગીતમાં પણ સ્થાન મળવું જોઈએ. જૂની અને ઘરગથુ ચીજોથી હવે આપણી

તૃપ્તિ નહિ થાય. જૂનાં કાવ્યો, જૂનું સંગીત, જૂની ચિત્રકળા તથા શિલ્પકળા બિનઉપયોગી નથી. તેના પાયા ઉપર આપણો નવો માર્ગ નિર્ભર છે. માત્ર તેનો ઉપયોગ તેની જરૂરિયાત કરતાં વધારે ન થવો જોઈએ. આધુનિક કવિઓનાં કાવ્યો લઈને તેનો સંગીત દ્વારા ફેલાવો થવો જોઈએ. લોકોની અભિરુચિ અનુસાર નવા નવા રાગો ઉત્પન્ન કરીને આપણા આર્ય સંગીતના વાઙ્મયની વૃદ્ધિ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. હિન્દુસ્તાનમાં જે વિવિધ જાતો અને અનેક ભાષાઓ છે તેઓમાં જે વિશેષતાઓ રહેલી છે, તેઓના જે ખાસ ઢાળ હોય છે તેને આપણે લિપિબદ્ધ કરીને વિદ્યાર્થીઓને શીખવવા જોઈએ.

સંગીતકળાનું પ્રત્યક્ષ શિક્ષણ આપવાનો જેવો વિદ્યાલયે આજ દિવસ સુધી પ્રયત્ન કર્યો છે તેવો પ્રયત્ન હવે સંગીત-શાસ્ત્ર શીખવવા બાબતમાં થવો જોઈએ. વિદ્યાલય ઉપર આર્થિક જવાબદારી યા બોજ હોવાથી જેવી રીતે અગાઉ અનેક બાબતો શરૂ કરી અપૂર્ણ રહી ગઈ છે તેવી રીતે આ વાત પણ પૂર્ણ રીતે અમલમાં નહિ લાવી શકાય એવો મને ભય રહે છે; પણ એનો ઉકેલ મેં અગાઉ કહ્યો જ છે. વિદ્યાલયનો આર્થિક પ્રશ્ન એક સમિતિને સોંપવો જોઈએ અને બીજાં મંડળો દ્વારા સંગીતપ્રચારનું કાર્ય થવું જોઈએ. સંગીતની ઉન્નતિ સાધવા નીચેની બાબતોનો આપણે વિચાર કરી કાર્ય આગળ ધપાવવું જોઈએ.

૧. સંગીત વિષય પર માસિક પત્ર શરૂ કરવું જોઈએ.

૨. પરિષદો દ્વારા હંમેશાં લોકોમાં જાગ્રતિ લાવવી જોઈએ.

૩. સંગીતના પુરાણા કાળના ગ્રન્થોનો ઉપયોગ આધુનિક સંગીતને માટે શકય તેટલો કરવો.

૪. સંગીતની શાસ્ત્રીય પરિભાષા મુકરર કરવી જોઈએ.

૫. સંગીતના વાઙ્મયની વૃદ્ધિનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ.

૬. સંગીતનું (આધુનિક) એક નવીન શાસ્ત્ર નિર્માણ કરવું.

૭. ઠેકઠેકાણે સંગીતના મફત વર્ગો શરૂ કરી તેમાં સંગીતનો પ્રચાર તથા વિદ્યાલયના કાર્યનો પ્રચાર કરવો.

૮. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણના સવાલમાં સંગીતની યોજના કરવી.

૯. વિદ્યાલયના ક્રમિક પુસ્તકોમાં સુધારા કરવા.

૧૦. આપણી પોતાની પાસે ગાયનની ચીજોનો જેટલો સંગ્રહ હોય તે સંગીતની લિપિમાં લખવો.

૧૧. વૈદિક કાળથી આજ સુધી ભારત સંગીતનો જેટલો ઇતિહાસ મળી શકે તેટલો લખવો.

૧૨. પ્રાશ્ચાત્ય સંગીતનો અભ્યાસ કરી તેના નિયમોનો લાભ આપણા સંગીતને માટે જો ઉચિત લાગે તો લેવો.

૧૩. વાદ્યોની કેવી રીતે સુધારણા કરવી એ બાબતમાં વિચારણા ને સંશોધન કરવા વિદ્વાનોનો એક સંઘ સ્થાપવો અને દેશી કારીગરોને ઉત્તેજન આપવું.

૧૪. ઉત્તમ અને સાધારણ એવી બે સંગીતની લેખન-પદ્ધતિઓ મુકરર કરવી.

૧૫. વખતોવખત સંગીતના જલસાઓ અને ઉત્સવો કરી તેમાં શ્રોતાઓને વિદ્યાલયના કાર્યની સમજણ આપવી.

૧૬. વિદ્યાલયના નિયમ અને ધ્યેયની વિરુદ્ધ વિદ્યાલયનો કોઈ પણ અધિકારી કે વિદ્યાર્થી પ્રચાર ન કરે. વિદ્યાલયની કાર્ય યા વ્યવસ્થા બાબતમાં મતભેદ હોય તો તે વખતે જે વ્યક્તિનો મતભેદ થયો હોય તેણે વિદ્યાલયના અધિકારી અથવા સલાહકારો સાથે વાતચીત કરી તેનો ખુલાસો કરી

લેવો. તેનું જો યોગ્ય પરિણામ ન આવે અગર સમાધાન ન થાય તો વિદ્યાલયની મેમ્બરશીપનું તે રાજીનામું આપી દે અને પોતાના મત પ્રમાણે પોતાનું કાર્ય કરે.

૧૭. ઓછામાં ઓછું મહિનામાં એક વખત તો સંગીત-શાસ્ત્ર ઉપર ચર્ચારૂપ વ્યાખ્યાન દ્વારા સંગીતનું મહત્ત્વ લોકોને સમજાવવું જોઈએ તથા તેનો પ્રયોગ કરવો જોઈએ.

૧૮. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય દ્વારા એક સંગીત સંશોધક મંડળ સ્થપાવું જોઈએ.

૧૯. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના વિદ્યાર્થીઓને માતૃભાષાનું વિશેષ જ્ઞાન, અંગ્રેજી, સંસ્કૃત, હિન્દી તથા બીજી ભાષાઓનું સામાન્ય જ્ઞાન, શારીરિક શિક્ષણ તથા નૈતિક શિક્ષણ આપવાનો પ્રબન્ધ કરવો જોઈએ. આ ઉપરાંત ચિત્રકળા તથા શિલ્પકળાનું પણ શિક્ષણ અવશ્ય આપવું જોઈએ. આ બધા વિષયો વિદ્યાલયના અભ્યાસક્રમમાં દાખલ કરવા જોઈએ.

ઉપર કહેલ બાબતો પર જો વિદ્યાલય તરફથી પ્રયાસો થાય તો મને આશા છે કે વિદ્યાલયનું કાર્ય વધારે વિસ્તારથી ચાલી શકશે, આર્ય સંગીતમાં નવજીવન પેદા થશે અને એનો પ્રકાશ સમસ્ત ભારતમાં જલદી ફેલાશે.

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૩જો

ઐતિહાસિક લેખો

ગોપાળ નાયક

ગાયન ગાનારને આપણે સાધારણ રીતે 'ગાયક' કહીએ છીએ, અને વાજિંત્ર વગાડનારને 'વાદક' કહીએ છીએ પરંતુ શાસ્ત્રકારોએ તેમાં અનેક પ્રકારો જણાવી દરેક પ્રકારના ગાયક વાદકને જુદાં જુદાં નામ આપ્યાં છે.

સાધારણ ગાયક અને શાસ્ત્ર પ્રમાણે ગાનાર ગવૈયા વચ્ચે ઘણો ફેર છે. પ્રાચીન કાળમાં ગવૈયાને 'વાગ્ગેયકાર' કહેતા. ઉત્તમ વાગ્ગેયકારનું લક્ષણ જે સંગીતરત્નાકરમાં આપેલું છે તે ઉપરથી જણાય છે કે વ્યાકરણશાસ્ત્રમાં કુશળ, કોશમાં, છંદમાં, ભાવવિભાવાદિમાં, શૃંગારાદિ રસોમાં, દેશસ્થિતિમાં, ભાષાઓમાં, વૈદકમાં, ગાયન વાદન, તથા નૃત્યમાં તથા દ્રુતાદિલયમાં જે કુશળ હોય તેને જ ઉત્તમ વાગ્ગેયકાર એ સંજ્ઞા લાગુ પડે.

એ તો એક આદર્શ ગાયકનું વર્ણન થયું. હાલમાં બીજી બાબતોની જેમ આમાં પણ આવો સંપૂર્ણ વિદ્વાન માણસ વિરલ છે. તથાપિ ઉત્તમ વાગ્ગેયકારને બદલે બીજો

એક વર્ગ પ્રાચીન કાળમાં હતો. તે વર્ગનું નામ 'નાયક' એવું હતું. હાલમાં એ 'નાયક' જ ગાયકના નામથી ઓળખાય છે.

નાયક એ પણ કાંઈ જેવો તેવો ગાયક નથી. એનામાં પણ બહુ ગુણો હોવાની આવશ્યકતા છે. જૂની અને નવી ઉભય સંગીતપદ્ધતિનું જેને સરસ અને સંપૂર્ણ જ્ઞાન હોય, ગાયન, વાદન તથા નર્તન એ ત્રણેના ઘણા બારીક ભેદોનું જેને પૂર્ણ જ્ઞાન હોય, તેમ જ છંદ, પ્રબંધ વગેરે સરસ રીતે ગાઈ જાણે, તે ઉપરાંત વળી સારી રીતે શીખવી શકે તેને 'નાયક' એ નામ આપી શકાય.

આવા નાયક આપણા દેશમાં તેમ જ દક્ષિણમાં ઘણા થઈ ગયેલા છે. આજે એવા એકનું વૃત્તાંત લખવાની હિંમત કરું છું.

લગભગ છસો વર્ષ પૂર્વે દક્ષિણમાં જે ઉત્તમ પ્રસિદ્ધ ગાયકો થઈ ગયા તેમાં પંડિત ગોપાળ નાયકનું નામ આવે છે. એ પોતે ભારે વિદ્વાન હતા. ગાયનમાં તથા વાદનમાં એમની એટલી પ્રવીણતા હતી કે એમના જમાનામાં ભાગ્યે જ બીજો કોઈ એમની સાથે મુકાબલો કરી શકતો. નવા નવા રાગ તથા નવા નવા તાલની રચના કરવામાં પણ એ બહુ જ કુશળ હતા.

સંગીતરત્નાકર ઉપર પંડિત કલ્લીનાથે ટીકા લખેલી છે (શકે ૧૪૧૨ થી ૧૪૩૦), તેમાં ગોપાળ નાયકનો અને તેમના કામનો ઉલ્લેખ છે. ટીકામાં પંડિત કલ્લીનાથ કહે છે કે,

तथा ही गोपालनायकेन गीतद्वाविंश भागानामयुक्ते गधात्मके भ्रमराल्ये स्वतिकमोदे राग कदम्बे प्रथमसिंहनदन तालबद्धे मालव श्रीपदे पदतालावेवोद्राद ध्रुवयोर्योजिताविति व्यंगत्वम् ।

(સંગીતરત્નાકર પા. ૩૨૬)

તેમ જ પૃષ્ઠ ૪૩૩ પર નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે.

कुडुक्क तालस्तु गोपाल नायकेन राग कदम्बे रेवगुप्तवदप्रयुक्त तत्रस्थितो लघुश्चतुर्लध्वक्षरोच्चारमितो द्रश्यते ।

ઉપરના ઉતારાઓ પરથી સમજી શકાશે કે પં. ગોપાળ નાયક સામાન્ય ગાયક અગર વાદક ન હતા. રાગ કદંબ એ એક પ્રબંધનો પ્રકાર છે. જેમ આપણે હાલમાં ધ્રુપદ, ખ્યાલ વગેરે ગાયનોના પ્રકાર ગાઈએ છીએ તેવો જ આ પણ એક પ્રકાર છે. અને એ પ્રકાર નવો જ રચેલો છે. તેમાં ગોપાલ નાયકે પોતાની બુદ્ધિ વાપરીને યોગ્ય ફેરફાર કરેલો છે.

પંડિત ગોપાળ નાયક દિલ્હીના બાદશાહ અલાઉદ્દીન ખીલજીના સમયમાં થઈ ગયા એવું અનુમાન થઈ શકે છે. અલાઉદ્દીનના સેનાપતિ મલિક કાફુરે ઈ. સ. ૧૩૧૦માં દક્ષિણ હિંદુસ્તાન પર ચઢાઈ કરી હતી. દિલ્હી પાછા જતાં તે પોતાની સેના સાથે ઘણા દક્ષિણી ગાયક તથા વાદકને લઈ ગયો હતો. તે ગાયક વાદકો ત્યાં કાયમને માટે રહી ગયા.

રાજા સર સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોર પોતાના Universal History of Music નામના ગ્રંથમાં આ જ વાત લખે છે:

When Deccan was invaded by Alla-uddin in 1294, and the conquest of the Southern India was completed in 1310 by his Moghal general Malik Kaffur, music was in such a flourishing condition that all the musicians and their Hindu preceptors were taken with the armies and settled in the North.

દિલ્લી ગયા પછી ગોપાળ નાયક અલાઉદ્દીનના દરબારમાં પોતાની ગાયનકળાની નિપુણતા માટે વખણાતો તેનું વર્ણન તે જ ગ્રંથમાં રાજાસાહેબે નીચે પ્રમાણે કરેલું છે:

It is said that a celebrated Persian poet and musician, Amir Khushru, came to India during the rule of Allauddin and defeated in the contest the musician of the South, Nayak Gopal, who had come to Delhi with a view to challenge the musicians of the court.

ઈરાની ગવૈયાએ તેને હરાવ્યો કે ન હરાવ્યો એ પ્રશ્નમાં આપણે નથી ઊતરતા. જબરા જબરા સંગીતશાસ્ત્રીઓની સાથે મુકાબલો કરવા જેટલી તેની યોગ્યતા તો હતી જ. પણ આ અવતરણ અહીંયાં તો ગોપાળ નાયકના કાળ-નિર્ણયમાં ઉપયોગી થાય એટલા માટે જ લીધેલું છે. પં. કલ્લીનાથની ટીકામાં ગોપાળ નાયકના નામનો નિર્દેશ છે.

અને એ જ ગોપાળ નાયક અલાઉદ્દીનના દરબારમાં ગયેલો એ પણ અનુમાન થઈ શકે છે.

બીજી એક દંતકથા આપણને કહે છે કે અકબર બાદશાહ પાસે જે સારા સારા સંગીતપંડિત તથા ઉત્તમ ગાયકો હતા તેમાં એક ગોપાળ નાયક નામનો ગાયક હતો. એ દંતકથા મિ. વિહટને એક નિબંધમાં લીધેલી છે. તે નીચે પ્રમાણે છે:

One of the magical effects produced by the singing of Gopal Nayak and the romantic termination to the career of this sage, it is said that he was condemned by Akbar to sing the Rag Deepak and being obliged to obey, repaired to the river Jamna, in which he plunged up to his neck. As he warbled the wild and magic notes, flame burst from his body and consumed him to ashes.

ઉપરના લેખમાં જે ગોપાળ નાયકની વાત છે તે પ્રથમના ગોપાળનાયક કરતાં જુદા હશે, એમ લાગે છે. પ્રસિદ્ધ ગાયક તાનસેન અકબરના વખતમાં હતો એ તો પ્રસિદ્ધ જ છે. અને ગોપાળ નાયક જે રાગિણી તથા સંગીતનો ભાગ અપૂર્ણ રાખીને મરી ગયો હતો તે સર્વ તાનસેને સંપૂર્ણ કર્યો એમ પણ કહેવાય છે. એ ઉપરથી હું અનુમાન કરું છું કે અલાઉદ્દીનના વખતનો ગોપાળ નાયક

જુદો હતો અને અકબરના વખતનો ગોપાળ નાયક પણ જુદો થયો હતો.

પરંતુ અલાઉદ્દીનના વખતના ગોપાળ નાયકને જેટલો સબળ ઐતિહાસિક પુરાવો મળે છે તેટલો સબળ પુરાવો બીજાને મળતો નથી. એ બીજાને તો કેવળ દંતકથાનું જ પ્રમાણ છે. અસ્તુ.

સંગીતકલાધરમાં અમીર ખુશરુ અને ગોપાળનાયક વિષે થોડું લખેલું મળી આવે છે. તેમાંથી નીચેની મતલબ કાઢી શકાય: અમીર ખુશરુ હજરત સુલતાન મશાયખ શેખ નિઝામુદ્દીન ઓલિયાના ચેલા હતા. પોતે પ્રથમ તુર્કસ્તાનના હતા. કોઈ પ્રસંગે હુન્નરકળા શીખવા માટે એ હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા. અલ્પ કાળમાં તેમણે ગાયનવિદ્યા પ્રાપ્ત કરી લીધી. તે પોતાના ગુરુને તેમની આગળ ગાઈ બજાવીને ખુશ કરતા અને જે કોઈ સારો ગુણી આવે તેની મુલાકાત લેતા અને ગાયનવિદ્યાની ચર્ચા કરી આનંદમાં રહેતા. તે અરસામાં નાયક ગોપાળ દરબારમાં આવી ચડ્યા. તેમણે એવું સુંદર ગાઈ સંભળાવ્યું કે બીજા બધા ગવૈયાઓ કરતાં તેમણે વધારે વાહવાહ લીધી. બાદશાહે જાહેર કર્યું કે મારા દરબારમાંથી કોઈ નાયક ગોપાળને પાછો પાડીને દરબારની લાજ રાખે તેને ઇનામ આપવામાં આવશે; તે ઉપરથી અમીર ખુશરુએ તિરાણાના નવા બોલ રચી અદ્ભુત ગાયન ગાઈ સંભળાવ્યું. ગોપાળ નાયક પોતે પણ એથી પ્રસન્ન થઈ ગયા. ત્યારથી તિરાણા ગાવાની પ્રથા ચાલુ થઈ. બીન ઉપરથી સિતારનું વાજિંત્ર પણ તેમણે શોધેલું કહેવાય છે.

હાલમાં ગાયક લોકો જે ધ્રુપદ તરીકે ગાય છે તે ગોપાળ નાયકે રચેલું હોવું જોઈએ. કેમ કે સંગીત રત્નાકરમાં પ્રબંધની વ્યાખ્યા કરતાં લખેલું છે કે તેમાં ચાર ધાતુ છે: ઉદ્ગ્રાહ, મેલાપક, ધ્રુવ અને આભોગ. જૂના કાળમાં પ્રબંધનું ગાયન હતું. આગળ ઉપર એમાંથી બે ધાતુ–આભોગ અને મેલાપક–નીકળી ગયા; બાકીના બે એટલે ધ્રુવ અને ઉદ્ગ્રાહ રહ્યા. ગોપાળ નાયકના 'ગીત દ્વાત્રિંશ ભાગ' નામના ગ્રંથમાં એનું વર્ણન છે એમ કલ્લીનાથ લખે છે.

આ રીતે ગોપાળ નાયક સંગીતક્ષેત્રમાં એક નવી જ પ્રતિભા પાડી પોતાનું નામ અમર કરતા ગયા.*

---

*વિનિમય હસ્તલિખિત માસિક વર્ષ ૧ અંક ૪માંથી.

નાયક બૈજુ બાવરા

પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ ગાયકોના જે જુદા જુદા વર્ગ પાડ્યા છે, તેમાં 'નાયક' કરીને એક વર્ગ છે. નાયક એ પદવી, સંગીતની જૂની અને નવી એમ બંને પદ્ધતિનું જેમને પૂર્ણ જ્ઞાન હોય અને જેમને ગાયન, વાદન તથા નર્તન એ ત્રણેના બારીક ભેદોનું પણ જ્ઞાન હોય, તેમ જ છંદ પ્રબંધ, વગેરે સરસ રીતે ગાવા ઉપરાંત સંગીતશિક્ષક તરીકેની જેમનામાં પૂર્ણ યોગ્યતા હોય, તેમને જ આપવામાં આવતી. પ્રાચીન કાળમાં આપણા ભરતખંડમાં અનેક સંગીતનાયકો થયા છે. તેમાંના ગોપાળ નાયક, નાયક બક્ષુ, નાયક બૈજુ બાવરા વગેરેનાં નામો તો હાલના ગાયકવર્ગમાં અત્યંત પ્રસિદ્ધ છે. તેમાંથી આ લેખમાં "નાયક બૈજુ બાવરા" સંબંધી હકીકત આપવા ધાર્યું છે.

નાયક બૈજુ ક્યારે જન્મ્યા અને ક્યારે એમનું અવસાન થયું એ હજુ ચોક્કસ નથી. જે કંઈ ઇતિહાસનાં લખાણ, દંતકથા તથા તેમનાં કાવ્યો ઉપરથી મળી આવ્યું છે તે અમે

આપવા ધાર્યું છે. બૈજુના પિતા ગુજરાતમાં ચાંપાનેરમાં રહેનાર એક સદ્‌ગૃહસ્થ નાગર બ્રાહ્મણ હતા. બૈજુનું મૂળ નામ વૈજનાથ હતું એમ કહેવામાં આવે છે. એમના કુટુંબ વિષે વધારે હકીકત હજુ ઉપલબ્ધ થઈ નથી. તાનસેનનું નામ જેવી રીતે આખા ભરતખંડમાં પ્રસિદ્ધ છે તેટલું એમનું નામ ભરતખંડમાં પ્રસિદ્ધ નથી તેથી તેઓ તાનસેન કરતાં ઓછા વિદ્વાન હતા એમ તો નથી જ. તાનસેન ખૂબ પ્રસિદ્ધ થયો તેનું કારણ તે સમ્રાટ અકબરના દરબારમાં હતો એ એક હોય. તાનસેનના જીવનક્રમમાં જેટલો ફેરફાર થયો તેટલો બૈજુ બાવરાના જીવનમાં નથી થયો. બૈજુ તો એક બહુ જ સીધો માણસ હતો. એ સાચા હૃદયવાળો માણસ હતો. દયાનો તો જાણે સાગર હતો. પોતાના સંગીતમાં હંમેશ એટલો બધો મગ્ન રહેતો કે આસપાસ શું ચાલી રહ્યું છે તેની એને ખબર પણ નહિ પડતી. તેથી તેને "બાવરા" કહેવામાં આવતો. આવી રીતે બૈજુને "બાવરા" એક ઉપપદ મળવાથી એ "બૈજુ બાવરા" નામે ઓળખાતો થયો. એણે સંગીતનું શિક્ષણ ગ્વાલિયરમાં લીધું હતું એમ કહેવાય છે. તે વખતે ગ્વાલિયર શહેર સંગીતશિક્ષણ માટે પ્રસિદ્ધ હતું. તે વખતના ગ્વાલિયરના રાજા માનસિંગે (ઈ. સ. ૧૪૮૬-૧૫૧૬) ગ્વાલિયરમાં એક સંગીતશાળા સ્થાપન કરી હતી, જેની કીર્તિ તે વખતે દૂર દૂરના પ્રદેશમાં પ્રસરેલી હતી. રાજા માનસિંગ સંગીતને અત્યંત ચાહતા હતા અને પોતે સંગીતશાસ્ત્ર તથા કળા એ બંનેમાં બહુ જ કુશળ હતા. સંગીતમાં સર્વોત્તમ મનાતાં ધ્રુપદ નામક ગાયનોની રચના શોધી કાઢવાનું માન એમને ઘટે છે. અને તે ગાયન

પ્રસિદ્ધ તથા લોકપ્રિય કરવાનો પ્રયત્ન પણ એમનો જ હતો એમ કહેવાય છે. રાજા માનસિંગ જ્યાં સુધી જીવતા હતા ત્યાં સુધી, અને એમના પુત્ર વિક્રમાજિતના સમયમાં પણ એ શાળા સારી રીતે ચાલતી હતી. વિક્રમાજિતે જ્યારે પોતાનું રાજ્ય ગુમાવ્યું ત્યારે એ શાળા લુપ્ત થઈ હશે. બૈજુ બાવરા એ જ શાળામાં વિદ્યાર્થી અને અધ્યાપક હતો. અકબરના સમયના અબુલફજલ નામક ઇતિહાસકારે પોતાની "આઇન-ઈ-અકબરી"માં "બૈજુ" રાજા માનસિંગ પાસે હતો એમ કહ્યું છે. એટલું જ નહિ પણ 'ધ્રુપદ' ગાયનની પ્રથા શરૂ કરવામાં બૈજુનો હાથ હતો એમ પણ લખ્યું છે; જેમ કે—

"When (Raja) Mansing (Tonwar) ruled as Raja of Gwalior, with the assistance of Nayak Bakshu, Bacchu (Baiju?) and Bhanu, who were the most distinguished musicians of their day, he introduced a popular style of melody (Dhrupad) which was approved even by thc most refined taste."

એ ઉપરથી બૈજુના સમકાલીન નાયકો બક્ષુ અને ભાનુ પણ હતા એમ સમજાય છે. અને એ ત્રણેની મદદથી રાજા માનસિંગે ધ્રુપદનો પ્રચાર કર્યો હતો એમ જણાય છે. તેથી બૈજુ ધ્રુપદ ગાયનમાં બહુ જ પ્રવીણ હોવા જોઈએ.

રાજા માનસિંગ પછી એના પુત્ર વિક્રમાજિતે ગ્વાલિયરમાં બે ત્રણ વર્ષ જ રાજ્ય કર્યું. પછી એ રાજ્ય દિલ્હીની બાદશાહી સલ્તનતમાં જોડાઈ ગયું ત્યારે આ ત્રણે સંગીત-

વિદ્વાનો ગ્વાલિયરથી નીકળ્યા. રાજા સર સુરેંદ્રમોહન ટાગોર પોતાની "Universal History of Music" નામની ચોપડીમાં લખે છે કે,

"When Vikramjit lost his throne Bakshu went to the Raja of Kalingar" એટલે કે બક્ષુ કલિંગના રાજા પાસે ગયો. અને "Shortly after he accepted a situation in the court of Sultan Bahadur (1526–1536) of Gujarat." એટલે થોડા જ દિવસમાં ગુજરાતના સુલતાનના દરબારમાં એમને સ્થાન મળ્યું. રાજા ટાગોરે બક્ષુ સાથે બૈજુનું નામ એમાં નથી લખ્યું. પરંતુ આઇને-ઇ-અકબરીમાં "Bakshu and Bacchu (Baiju) passed into the service of the Sultan Mohmad of Gujrat where the new style came into universal favour" એવું લખ્યું છે. એટલે બક્ષુ અને બૈજુ બંને ગુજરાતના સુલતાન મહમદ બહાદુરના દરબારમાં ગયા અને ત્યાં એ ધ્રુપદની નવી પદ્ધતિ સર્વત્ર લોકપ્રિય થઈ.

ગુજરાતમાં આવ્યા પહેલાં બૈજુ દિલ્હી ગયા હતા એમ જણાય છે. બૈજુ વૃન્દાવનના હરિદાસ સ્વામીના શિષ્ય હતા એમ "નાદવિનોદ"કારે લખેલું છે. નાદવિનોદકાર એમ પણ કહે છે કે,

"इन महाराजके [हरिदास स्वामीके] आठ शिष्य थे: १. बैजु, २. गोपाललाल, ३. मदनराय, ४. रामदास, ५. दिवाकर पण्डित, ६. सोम पंडित, ७. तन्नामिश्र, ८. राजा सौकासेन." આગળ

ચાલતાં એમ પણ કહ્યું છે કે એ આઠ શિષ્યો સારી રીતે તૈયાર થઈ જુદા જુદા પ્રાંતોમાં કીર્તિ સંપાદન કરવા માટે ગયા. "બૈજુ, ગોપાળલાલ, મદનરાય, રામદાસ દિલ્હી ગયા. દિવાકર પંડિત અને સોમ પંડિત પંજાબ ગયા. અને તન્નામિશ્ર (તાનસેન) રીવા સંસ્થાન ગયો." આમાં દિલ્હીમાં બૈજુ, ગોપાળલાલ, રામદાસ એ ત્રણે નામો તો ખાસ યાદ રાખવા જોગ છે. ગોપાળલાલ એટલે જ ગોપાળ નાયક હોવા જોઈએ. તે આગળ ઉપર સમજાશે જ. રામદાસ એ પ્રસિદ્ધ ભક્ત કવિ સુરદાસના પિતા હતા. એમનું નામ સમ્રાટ અકબરના દરબારના ગવૈયાઓની યાદીમાં મળી આવે છે. નાદવિનોદકારની આ માહિતી જો બરાબર હોય (અને લગભગ બરાબર હશે જ એમ લાગે છે) તો તે સંગીતના ઇતિહાસ ઉપર એક પ્રકાશ પાડે છે.

બક્ષુ વિષે વધારે હકીકત મળતી નથી. પરંતુ બૈજુ વિષે થોડી મળે છે. બૈજુ તો ગુજરાતમાં આવ્યા પછી સુલતાનને પ્રિય થઈ પડયો. તે વખતના હિંદુ રાજા કે મુસલમાન બાદશાહો ભોગમાં મસ્ત રહેતા, અને વિલાસ કરવામાં કાંઈ પણ બાકી રાખતા નહિ. તેથી તેમના દરબારમાં તો અનેક જાતના કળાવંતોને ખૂબ આશ્રય મળતો. પણ બૈજુ એ વિલાસમાં ન પડતો, કારણ કે એ તેનો સ્વભાવ નહોતો. એ તો એક ઇશ્વરપરાયણ ભક્ત હતો, એમ તેનાં જે ગાયનો કે ભજનો અનેક રાગરાગિણીઓમાં રચેલાં મળી આવે છે તે ઉપરથી લાગે છે. અને એ જે ધાર્મિકતા તેનામાં હતી તેની પરીક્ષા થવાનો પ્રસંગ પણ તેના ઉપર આવ્યો. અને તે દિવ્ય પ્રસંગમાંથી બૈજુ કેવી રીતે બહાર

પડ્યો એ નીચે લખેલા ઐતિહાસિક બનાવ ઉપરથી સમજી શકાશે.

મોગલ સમ્રાટ હુમાયુએ જ્યારે ગુજરાત ઉપર ચઢાઈ કરી ત્યારે ગુજરાતમાં સુલતાન બહાદુરશાહ રાજ્ય કરતો હતો. સુલતાનના તાબામાં માંડુનો કિલ્લો હતો તે ઘેરાઈ ગયો, જેમાં સુલતાન પોતે સપડાયો હતો. પરંતુ અકસ્માત્ કાંઈ મદદ મળવાથી પોતે બચી ગયો અને ત્યાંથી નાસી છૂટ્યો. હુમાયુએ તે કિલ્લો લઈ લીધો અને અંદરના માણસોની કતલ ચલાવવા માટે હુકમ કાઢ્યો. તે વખતે હુમાયુ બાદશાહે લાલ કપડાં પહેર્યાં હતાં અને કતલ કેવી રીતે ચાલતી હતી તે જોઈ રહ્યો હતો.

તે અરસામાં આપણો ચરિત્રનાયક બૈજુ એ જ કતલમાં સપડાયો કેમ કે તે ત્યાં બહાદુરશાહ સાથે આવેલો. એક મોગલ સૈનિકે તેને પકડ્યો અને મારી નાંખવા માટે પોતાની તરવારની મૂઠ પર હાથ મૂક્યો. બૈજુએ કહ્યું, “ મને મારી નાંખવાથી તને શું મળશે ? નાહક શું કામ મને મારે છે? જો મને બચાવશે તો મારા વજન જેટલું સોનું તને આપીશ. હું સુલતાન બહાદુરનો મિત્ર છું. મારી પાસે પૈસાની ખોટ નથી.” તે ઉપરથી મોગલ સૈનિકે તેની પાઘડી માથા ઉપરથી ઉતારી એના બંને હાથ પાઘડીથી બાંધ્યા અને ખૂણામાં બેસાડ્યો. દૈવયોગે એ અરસામાં એક રાજા જે હુમાયુ બાદશાહના રસાલામાં હતો અને બૈજુને ઓળખતો હતો તે ત્યાંથી જતાં ઘોડા પરથી નીચે ઊતર્યો ને બૈજુનો હાથ પકડી ચાલતો થયો. પેલા મોગલે તેની સામે ખૂબ તકરાર કરી

પરંતુ તે રાજા પાસે ઘણા માણસો હતા તેથી તેનું કાંઈ પણ ચાલ્યું નહિ. પરંતુ તે રાજા અને બૈજુની પાછળ પાછળ ગયો. થોડા જ વખતમાં તેઓ બધા બાદશાહ હુમાયુ પાસે આવ્યા, પરંતુ હુમાયુ તે વખતે ક્રુદ્ધાવસ્થામાં હતો. તેની સામે જોવાની પણ કોઈની તાકાત ન હતી. તેટલામાં પેલા સૈનિકે ફરિયાદ કરી કે આ માણસ (બૈજુ તરફ હાથ બતાવી) મારો કેદી છે; પરંતુ આ હિંદુ રસાલદાર જોરજુલમથી તેને મારા હાથમાંથી પડાવી લઈ અત્રે લાવ્યો છે. ખુશાલબેગ ફૂરચી કે જેને આ લડાઈ અગાઉ સુલતાન બહાદુર પાસે મોકલવામાં આવ્યો હતો તેણે બહાદુરશાહના દરબારમાં બૈજુ જે પદ ભોગવતો હતો તે જાતે જોયું હતું તેથી તેણે પાદશાહને કહ્યું, 'ખાવિંદ આ ગવૈયો ગવૈયાનો બાદશાહ છે.' હુમાયુએ તેની તરફ કરડી નજરથી જોયું. પરંતુ પેલાએ ફરીથી કહ્યું કે 'પાદશાહ સલામત! આખા હિંદુસ્તાનમાં આના જેવો ગવૈયો હયાતી ભોગવતો નથી.' પાદશાહના ગુસ્સાનો અગ્નિ એકદમ શાંત થયો. તે જ વખતે હુમાયુએ બૈજુને હુકમ કર્યો કે 'ગાઓ.' એટલું સાંભળતાં જ બૈજુએ પોતાનું સંગીત ચલાવ્યું અને પાદશાહને તેમ જ તેમની પાસે જેટલા માણસો હતા તેમને પોતાના દિવ્ય ગાયનના ચમત્કાર વડે આકર્ષિત કર્યા. બધા લોક ચકિત થયા. બાદશાહનો મિજાજ બદલાઈ ગયો અને દયાનો દરિયો ઊછળવા લાગ્યો. હુમાયુએ પોતે લાલ કપડાં તરત જ ફેંકી દીધાં અને બૈજુ ઉપર કૃપાનો વરસાદ વરસાવ્યો, તેને મોટું ઇનામ આપ્યું. હુમાયુએ કહ્યું, 'જો બૈજુ, તારી મરજીમાં આવે તે તું માગ, તે હું તને આપીશ.' બૈજુએ અરજ કરી કે, 'કતલ બંધ કરો.'

કતલ બંધ થઈ. તો પણ બાદશાહે કહ્યું, 'હજુ માગ.' ત્યારે અજુએ કહ્યું કે, 'મારાં ઘણાં સગાંવહાલાં કેદ થયાં છે તેઓનો છુટકારો માગું છું.' હુમાયુએ પોતાનું ખાસ ભાથું (તીર રાખવાનું ખાનું) અજુના કમરપટા પર બાંધ્યું અને એક ખાસ ઘોડો તેને આપ્યો. વળી પોતાના થોડા નોકરોને તેની સાથે મોકલ્યા અને તેમને કહ્યું કે, 'અજુ જેને કેદમાંથી છોડાવે તેને કોઈએ પણ અટકાવવો નહિ.' અજુએ ઘણાને છોડાવ્યા. કેટલાકે ત્યાં તકરાર કરી. પરંતુ હુમાયુએ કહ્યું કે 'એ નજીવી વાત છે. કારણ કે જો આજે એણે મારી પાસેથી મારી સલ્તનત માગી હોત તો પણ તેની એ વાત હું કબૂલ રાખત.' મિરાતે સિકંદરીના લેખકે આ હકીકત લખતાં જણાવ્યું છે કે ઉપલી હકીકત એણે પોતાના પિતા કે જેઓ હુમાયુના દરબારમાં નોકર હતા અને પ્રત્યક્ષ હુમાયુ સાથે હતા તેની પાસેથી સાંભળી છે.

ધીમે ધીમે અજુ પાદશાહ હુમાયુ સાથે ઘણો જ નિકટ સંબંધ ધરાવતો થયો અને કેટલાક દિવસ હુમાયુ સાથે રહ્યો. પરંતુ તે પોતાના પહેલા માલિક સુલતાન બહાદુરને ભૂલી ગયો નહિ. થોડા જ સમયમાં ત્યાંથી નાસી સુલતાન બહાદુરની ખિદમતમાં જોડાયો. જ્યારે અજુ પાછો સુલતાન બહાદુર પાસે આવ્યો અને મળ્યો ત્યારે સુલતાને એકદમ કહ્યું કે, 'જે કાંઈ મેં ખોયું હતું તે બધું મને પાછું મળ્યું છે. એટલે કે અજુને જોયાથી મારા દિલમાંથી બધી દિલગીરી તથા ગુસ્સો ચાલ્યાં ગયાં છે. હવે મને બીજી કાંઈ પણ ઇચ્છા નથી. હું જે પરવરદિગાર પાસેથી યાચતો હતો તે મને મળ્યું છે.' એ પ્રમાણે સુલતાન બહાદુરશાહે અજુ વિષે ઉદ્‌ગારો કાઢ્યા હતા.

પરંપરા ધરાવનાર ખાનદાની ગવૈયાઓ પાસેથી પણ આવી જ હકીકત બૈજુ બાવરા વિષે સાંભળવામાં આવે છે. ઉપલી હકીકતો ૪૦૦ વર્ષ પર લખેલી 'મિરાતે સિકંદરી' નામક ગુજરાતના ઇતિહાસ ઉપરથી લીધેલી છે અને તેને ગવૈયાઓમાં ચાલી આવેલી દંતકથાનો પણ ટેકો છે. માત્ર ઇતિહાસની ચોપડીઓમાં બૈજુના નામ વિષે જરાક ગોટાળો છે. મિ૦ જેરેટે (Mr. Jarrett) આઇન-ઇ-અકબરીનું ઇંગ્રેજી ભાષાંતર કર્યું છે તેમાં રાજા માનના મરણ પછી Nayak Bakshu and Mujhoo passed into the service of Sultan Mohemed of Gujarat આવું લખ્યું છે. એટલે કે બૈજુને બદલે મજહુ નામ મૂકયું છે. (Pp. 257, vol. III). Mr. Francis Gladwinના ભાષાંતરમાં Mujhoo નામ દેખાય છે. 'મિરાતે સિકંદરી'નું જે ગુજરાતી ભાષાંતર વર્નાકયુલર સોસાયટી તરફથી બહાર પડયું છે તેમાં બૈજુને બદલે 'મનજહુ' નામ દેખાય છે. પરંતુ મિ૦ બેલી પોતાની 'History of Gujarat' નામની ચોપડીમાં, કે જે "મિરાતે સિકંદરી"નું જ લગભગ ભાષાંતર છે તેમાં Bachhu જ નામ આપે છે. પણ નોટ્સમાં પોતે કહે છે કે, 'that the name is variously spelt. But it seems to be either Bacchu or Chittu.' પરંતુ ગાયકમંડળની પરંપરામાં જે વાત પ્રસિદ્ધ છે તે બૈજુ બાવરાના નામથી જ પ્રસિદ્ધ છે. 'સંગીતકલાધર' નામક સંગીતગ્રંથમાં તેના કર્તા શ્રી. ડાહ્યાભાઈ શિવલાલે ઉપલી હકીકત બૈજુ બાવરા એ નામથી જ આપી છે, માટે મારું અનુમાન પણ એવું જ છે કે માંડુની કતલમાં સપડાયેલો

નાયક બૈજુ બાવરા જ હોવો જોઈએ. આઈને-ઈ-અકબરી અને મિરાતે સિકંદરીના અંગ્રેજી ભાષાંતરકારો, મુસલમાની ઇતિહાસકારો, વ્યક્તિનાં નામો લખવામાં બરાબર ચોકસાઈ નથી રાખતા એવી ફરિયાદ કરે છે. પણ આ બધો ગોટાળો ઉચ્ચારણ કરતાં ન આવડવાથી થયો હોવો જોઈએ એમ મને ભાસે છે. જેમ કે:

"But my experience justifies me in pronouncing that the Moghals have no idea of accurate translation and give that name to a mixture of gloss and text. They always pretend to write Sanskrit words in Arabic letters. That a man who knows the Hindus only from Persian books does not know the Hiudus, and that the European, who follows the muddy rivulets of Musalman writers of India, instead of drinking from the pure fountain of Hindu learning, will be in a perpetual danger of misleading himself and others."

(સર વિલિયમ જોન્સનાં લખાણો, પાનું ૪૨૨ વૉલ્યુમ ૧.)

બૈજુ વિષે બીજી પણ એક દંતકથા પ્રસિદ્ધ છે, પણ તેને ઐતિહાસિક ટેકો જરાયે મળતો નથી. નાયક ગોપાળ કરીને દક્ષિણના એક મોટા સંગીત વિદ્વાન હતા. તેમની અને એમની વચ્ચે હરીફાઈ થઈ એમ કહેવાય છે.

પણ ગોપાળ નાયક તો બહુ જ પ્રાચીન, એટલે સુલતાન અલ્લાઉદ્દીન ખીલજી દિલ્હીના તખ્ત ઉપર હતો ત્યારે થઈ ગયેલા. કારણ કે અલ્લાઉદ્દીનના દરબારમાં અમીર ખુશરુ નામક એક પર્શ્યન કવિ અને ગાયક હતો, તેની અને ગોપાળ વચ્ચે હરીફાઈ થઈ એમ કેટલાક કહે છે. ગોપાળ નાયક તો અલ્લાઉદ્દીનના જ સમયમાં (૧૨૯૫–૧૩૧૬) થયેલા હોવા જોઈએ. કારણ સંગીતરત્નાકર ઉપર પંડિત કલ્લીનાથની ટીકામાં તાલાધ્યાય તથા પ્રબંધાધ્યાયમાં ગોપાળ નાયકનું નામ આવે છે. અને કલ્લીનાથ વિજય-નગરના રાજા દેવરાજને ત્યાં હતો. દેવરાજનો સમય વિજયનગરના ઇતિહાસ ઉપરથી ૧૪૧૮–૧૪૪૬ જણાય છે. એટલે કે ગોપાળ નાયકને ઉલ્લેખનાર પંડિત કલ્લીનાથની પહેલાં – એટલે અલ્લાઉદ્દીનના જ સમયમાં – ગોપાળ નાયકનો કાળ નિશ્ચિત આવે છે. અલ્લાઉદ્દીને ઈ. સ. ૧૨૯૫–૧૩૧૬ રાજ્ય કર્યું. તે જ અરસામાં બૈજુ અને ગોપાળ નાયક વચ્ચે જે સંગીતની હરીફાઈ થઈ એમ કહેવામાં આવે છે તેને પૂરતો ઐતિહાસિક ટેકો નથી. કાં તો એને દંતકથા માનો કે કાં તો ગોપાળ નાયક બીજો હોવો જોઈએ.

બૈજુ બાવરા પોતે ખૂબ સાદી રહેણીથી રહેતા હતા. એટલું જ નહિ પણ લગભગ સાધુ જેવો એમનો વેષ હતો. બહાદુરશાહના દરબારમાં જે ઐશ્વર્ય અને ભોગ મળતાં હતાં તેથી તે કંટાળી ગયા હોય એમ લાગે છે. બૈજુએ 'ઓકદેશા' નામનો એક સંગીતગ્રંથ લખ્યો છે. તે હાલમાં મળતો નથી પરંતુ સર વિલિયમ જોન્સ પોતાના સંગીત ઉપરના લેખોમાં બૈજુકૃત "સંગીત ઓકદેશા" ગ્રંથનો ઉલ્લેખ કરે છે. બૈજુ

પોતે ઉત્તમ કવિ હતા. એમનાં બધાં કાવ્ય કે ભજનો હિંદી ભાષામાં છે. તે ઘણાંખરાં ઇશ્વરભક્તિનાં છે. ગાયનના સપ્ત સ્વરો, મૂર્છના, અલંકાર, કુટતાવ વગેરેનો ઉલ્લેખ એમનાં રચેલાં ગાયનોમાં ઘણી વાર આવે છે. એમનાં ગાયનોમાંનાં પુષ્કળ ગાયનો કાલીમાતાની સ્તુતિનાં છે. કદાચિત્ ચાંપાનેરની કાલીમાતાને ઉદ્દેશીને કર્યાં હશે.

એમનાં ગાયનોના થોડાક નમૂના નીચે આપું છું.

વામન અવતારની કથા જેમાં છે તે ગાયન બહુ જ સુંદર છે, તે આ પ્રમાણે છે. અત્યારે એ રાગ ભુપાલી તેવરામાં ગવાય છે.

अपनो निज पद देत बलि को
दान मांगत बाल हो को ॥अपनो०॥
बटु कपट जब समझ कवि को
मांगे सो मत दे तो यवहि रखवाको ॥अपनो०॥
भुव तीन पद की मांगे वामन
हस के नृप बोले और ले धन
भयो त्रिविक्रम, कियो पद क्रम,
एक महि पर, बिजे को अंबर
बैजु के प्रभु त्रिजे को शिर पर। ॥अपनो०॥

નીચેનામાં કાલીમાતાનું વર્ણન આવે છે:

राग भैरव—चौताल

जै कालि कल्याणी खड्ग धारिणी गिरिजा।
घनश्यामा चंडी चामुंडी छत्र धारिणी।

जगजननी ज्वालामुखी आदिजोत अनंता ।
देवी अन्नपूर्णा आनंदी तरणतारिणी ।
जोगिनी जयरक्षाकरनी बिंदुवासिनि
ललित बहुचरा भवानी असुरदलनी महिषासुरमारणी
हिमगिरि हिंगला—जरानी काश्मीरी शारदा
कायरुका मारव्या तुलजा बैजु भक्त सुखकारिणी

'બૈજુ ભક્ત' શબ્દ ઉપરથી કદાચ બૈજુ દેવીનો ઉપાસક હોવો જોઈએ એમ લાગે છે.

બૈજુનાં ગાયનોમાં બહુ જ મીઠાશ હોય છે. એમનાં ઘણાંખરાં ગાયનો ધ્રુપદવાળાં છે. ધમાર, ચૌતાલ, ઝપતાલ, રૂપક વગેરે તાલોમાં એમનાં ખૂબ ગાયનો 'સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ'માં મળી આવે છે. સંગીતની ચીજોનો રાગકલ્પદ્રુમ એ એક સારો મોટો સંગ્રહ છે. પ્રાચીન ગવૈયાઓનાં પરંપરાથી ચાલી આવેલાં કેટલાંયે ભજનોનો સંગ્રહ એમાં થયો છે. ગ્રંથકર્તા કૃષ્ણાનંદ વ્યાસ પોતે સંગીતાચાર્ય હતા તેથી તે ગ્રંથ વિશ્વાસપાત્ર પણ છે. આ ગ્રંથમાં શ્રી હરિદાસ સ્વામી, તાનસેન, બૈજુ બાવરા, બાઝ બહાદર, રૂપમતિ, ગોપાળ નાયક, સમ્રાટ અકબર, સદારંગ, અદારંગ, શોરીમિયાં, નિજામુદ્દીન ઓલિયા વગેરે પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓનાં ગાયનો છે. તેથી સંગીતના ઇતિહાસ પર પ્રકાશ પાડવામાં એ ગ્રંથ મદદરૂપ થઈ શકે એમ છે. આ ગ્રંથમાં બૈજુ બાવરાનાં જે ઘણાં ગાયનો અપાયાં છે તે તપાસતાં તેમની અને ગોપાળ નાયક વચ્ચેની હરીફાઈ થઈ છે એમ લાગે છે. અલબત્ત, એ ગોપાળ નાયક પહેલા ગોપાળ નાયક કરતાં જુદો જ હોવો જોઈએ એ સિદ્ધ છે.

દંતકથા એવી છે કે ગોપાળ નાયકના મનમાં એક વખત અહંકાર ઉત્પન્ન થયો કે હું સંગીતનો બહુ જ મોટો ઉસ્તાદ છું. તેથી તેઓ એક રાજા પાસે (તે રાજા કોઈ મુસલમાન હતો એમ કહેવાય છે) ગયા અને તેમને કહ્યું કે 'તમારા દરબારના ગવૈયાઓ સાથે મારે મુકાબલો કરવો છે.' ત્યારે રાજાએ હા પાડી. ગોપાળે કહ્યું કે, 'હું મેઘ રાગ ગાઈશ અને તે વડે હું હરણને બોલાવીને તેના ગળામાં એક રુદ્રાક્ષમાળા નાખીશ. પછી તમારા દરબારના ગવૈયાઓ પોતાના ગાયનના પ્રભાવથી તે રુદ્રાક્ષમાળા તે હરણ પાસેથી પાછી લાવે.' રાજાએ પોતાના ગવૈયાઓને ગોપાળનું કહ્યું સંભળાવ્યું, પરંતુ તેઓ બધા તેમ કરવા અશક્ત હતા. પરંતુ તે જ વખતે ગવૈયાઓએ બૈજુ બાવરાનું નામ લીધું અને કહ્યું કે, 'ફક્ત બૈજુ એ કામ કરવા સમર્થ છે. અમારામાંથી કોઈ પણ આવું ન કરી શકે, કેમ કે અમારો એટલો બધો અભ્યાસ નથી.' પછી રાજાએ બૈજુને બોલાવ્યા; જો કે તે આનાકાની કરતા હતા જ; પરંતુ બહુ જ આગ્રહ થવાથી પોતે રાજદરબારમાં ગયા. ત્યાં ગોપાળે પોતાના સુમધુર આલાપ અને ગાયનોથી બધાનું મન રંજન કર્યું. પછી એના ગાયનના પ્રભાવથી હરણો દરબારમાં આવ્યાં. ગોપાળે તે જ ક્ષણે એક હરણના ગળામાં રુદ્રાક્ષમાળા પહેરાવી, અને બૈજુને કહ્યું કે, 'હવે તમે તે રુદ્રાક્ષમાળા હરણ પાસેથી પાછી મંગાવો.' ત્યારે બૈજુએ પોતાનું સંગીત એવી રીતે શરૂ કર્યું કે તે સાંભળતાં જ બધા એકદમ સ્તબ્ધ થઈ ગયા અને તેમના તરફ ટક ટક જોવા લાગ્યા. આખો દરબાર સંગીતના ધ્વનિથી ગુંજી રહ્યો. એટલામાં પોતાના ૧૭૦

સાથી સાથે પેલું હરણુ આવ્યું અને પહેરેલી રુદ્રાક્ષમાળા બૈજુની આગળ મૂકી. બધાં હરણેા સંગીત સાંભળવા ઊભાં રહ્યાં ત્યારે દરબારની દરેક વ્યક્તિએ બૈજુનેા જયજયકાર કર્યો. રાજા બહુ જ ખુશ થયેા. ગેાપાળ તેા બૈજુને પગે લાગ્યેા અને તેનેા શિષ્ય થયેા. એ જ વાત આગળના કાવ્યમાં આવે છેઃ–

धनाश्री चौताल

नाद ब्रह्म अपरंपार किनहू न पायो पार सीखत पंडित कहायो
गीत संगीत गुणी जन्म रजीया है नग लायो
सात सप्तक गुपत, प्रगट तीन सप्तक गोपाल गायो ब्रह्मा पद
उचरायो सारंग वौरायो मोतिन माल परायो ।
गरव धर मार चलो वार उलट ठहरायो ।
देश देश के गुणी सकल सृष्टि महामुनि तेउ रचपच गयो
भेद नहि पायो
तब ही वैजु आयो पाटन विचलायो जिन ते पायो, तिन हि लुकायो
मृग बोलायो गरको हार गोपाल हि दिवायो ।

(સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ પા. ૨૧૭-૧૮)

પ્રસિદ્ધ ગાયનસમ્રાટ તાનસેન પણ કવિ હતેા અને તેણે પણ પેાતાની કવિતામાં બૈજુનેા ઉલ્લેખ કર્યો છે તે આ પ્રમાણે છેઃ—

सप्त प्रगट सप्त गुपत नायक गोपाल ध्यायो,
तानसेन ताको बैजु पाषाण पिघलायो ।

(રાગકલ્પદ્રુમ પા. ૬૮ કલકત્તાપ્રત)

બીજાં ગાયનેાની પણ છેલ્લી લીટીએા પરથી બૈજુના સમયમાં એક ગેાપાળ નાયક હતેા એમ સિદ્ધ થાય છે.

कहे बैजु बावरे सुनो हो गोपाल, यह विद्या अपरंपार, गुण चरचासो भरे

(રાગકલ્પદ્રુમ પા. ૬૮)

कहे बैजु बावरे सुनो हे मेरे गोपाल नायक हिरन बोलावे, याहन पिघलावे तेरी लाख मेरो एक ।

બૈજુએ 'રાગ સાગર' નામની એક નવીન રચના કરી છે. 'રાગ સાગર' નામક ગાયનમાં બધા રાગોનાં નામો તો હોય. તે ઉપરાંત તે રાગોનાં નામોને એવી રીતે ગોઠવેલાં હોય કે તે મળીને બીજું એક સુંદર અર્થવાળું ભજન પણ થાય. વિસ્તારભય માટે હું તે ગાયન આપતો નથી. પણ આવા પ્રકારનાં ગાયનો ત્યારે જ બની શકે છે જ્યારે સંગીતનો ઊંડો અભ્યાસ હોય. બૈજુનો અભ્યાસ એટલો બધો ઊંડો હતો કે તેઓ એક વખત ભાડભૂંજાની દુકાને બેઠા હતા અને બારીક અવાજે પોતાની ધૂન ચલાવતા હતા. એટલામાં તે દુકાનદારે ચણા ગરમ કરવાનું વાસણ કાઢી ચૂલા પર રાખ્યું. બૈજુનું ધ્યાન તેના તરફ વળ્યું, અને કહ્યું કે ચૂલો શું કામ સળગાવો છો? મારી પીઠ પર વાસણ રાખો અને ચણા ગરમ કરો. દીપકરણથી મારી પીઠ ગરમ થઈ છે. તમે તમારું કામ તેના ઉપર કરો. દુકાનદારે તેની પીઠને હાથ લગાડ્યો અને તરત જ આશ્ચર્યચકિત થયો. એ વાત આખરે તો છે માત્ર એક દંતકથા; પણ તે બૈજુનો અભ્યાસ કેટલો ઊંડો હતો તેનું તો જરૂર ભાન કરાવે છે. આટલા વિવેચન પછી નાયક બૈજુ બાવરાનું ચરિત્ર ટૂંકમાં આવી રીતે થાય છે:–

બૈજુ બાવરા–ગુજરાતમાં ચાંપાનેરના રહેવાસી. જન્મ-સ્થળ અને કાળ અજ્ઞાત. શિક્ષણ ગ્વાલિયર સંગીત શાળામાં

(૧૪૦૬ થી ૧૫૧૮ દરમિયાન). બીજા ગુરુ વૃંદાવનવાસી હરદાસ સ્વામી. પછી દિલ્હીમાં અને ત્યાંથી નાયક બક્ષુ સાથે ગુજરાતમાં – બહાદુર શાહના દરબારમાં (૧૪૨૬–૧૫૩૬ દરમિયાન). માંડુની લડાઈમાં તે હાજર હતા (૧૫૩૫). માંડુની લડાઈ પછી થોડાક સમય સુધી હુમાયુ બાદશાહ સાથે, અને ફરી પાછા સુલતાન બહાદુર સાથે. પછીનું જીવન અજ્ઞાત. મુખ્યત્વે પોતાના નામથી અને સુમધુર ગીતોથી જ એ પ્રખ્યાત છે. ઇત્યલમ્

સંગીતસમ્રાટ તાનસેન*

સંગીતને પ્રાચીન મુનિઓએ પંચમ વેદ કહ્યો છે. આ વેદને સારી રીતે જાણનાર ઋષિઓએ એ વિદ્યાની બહુ જ પ્રશંસા કરી છે. એ વિદ્વાનોએ સંગીતવિદ્યાનું શાસ્ત્ર પણ બનાવ્યું. પ્રાચીન કાળમાં આ વિદ્યાની હાલત કેટલી ઉચ્ચ દર્શાવી હતી તે ઇતિહાસ પરથી સ્પષ્ટ માલૂમ પડે છે. મહારાજ વિક્રમાદિત્ય જેવા દીપક–આલાપી સમ્રાટ આ જ ભારતવર્ષમાં થઈ ગયા. આજ સુધી સંગીતમાં ઘણા ઉસ્તાદો થઈ ગયા પરંતુ જેનું નામ સૌ કોઈના મોઢા પર હમેશ રહેલું છે એવો એક જ છે. એનું નામ તાનસેન.

તાનસેનનો જન્મ ક્યારે થયો એ વિષે ચોક્કસ ખબર પડતી નથી. પણ એમ મનાય છે કે એનો જન્મ ગ્વાલિયરની નજીકના એક વેહટ નામના નાના ગામમાં થયો. કોઈ એમ કહે છે કે તાનસેન જાતે ગૌડ બ્રાહ્મણ હતો. બીજા લોકો

* ગુજરાત સાહિત્ય સભા તથા રાષ્ટ્રીય સંગીત મંડળના આશ્રય નીચે અપાયેલું ભાષણ.

કહે છે કે એ કાન્યકુબ્જ બ્રાહ્મણ હતો. તાનસેનના પિતાશ્રીનું નામ મકરંદ પાંડયે. મકરંદ પાંડયે સંગીતમાં બહુ જ રસ લેતા તથા હરિકીર્તન પણ કરતા. બીજા એક અનુમાન ઉપરથી માનવામાં આવે છે કે તાનસેનનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૩૦ યાને સંવત ૧૫૮૬ માં થયો. એ અનુમાનને ઐતિહાસિક ટેકો મળવો મુશ્કેલ લાગે છે.

"મિશ્રબંધુવિનોદ" નામની હિંદી ભાષાના ઇતિહાસની ચોપડીમાં તાનસેનનું નામ ત્રિલોચન મિશ્ર એવું લખ્યું છે, અને એના પિતાશ્રી તે વખતના ગ્વાલિયરના મહારાજાશ્રી રામનિરંજનના દરબારમાં હતા, અને એ જ મહારાજાશ્રીએ ત્રિલોચનજીને "તાનસેન"ની ઉપાધિ આપી. તે સમયથી ત્રિલોચનજી તાનસેન થઈ ગયા.

ઉપર જે બે વાતો કહેવામાં આવી તે ઉપરથી તાનસેન જાતે બ્રાહ્મણ હતો અને એ ગ્વાલિયરનો જ રહીશ હતો એટલું સદ્ધ થાય છે. એના પિતાશ્રીનું વતન 'એક ફળફૂલોના બગીચા' હતું. તાનસેનના સંબંધમાં એક વાત ચાલી આવી છે તે એ કે એના પિતાશ્રી મકરંદ પાંડયે એને એક મુસલમાન સાધુ મહમદ ઘૌસની ગોદમાં અર્પણ કરી તીર્થયાત્રા કરવા ચાલ્યા ગયા; કારણકે મકરંદ પાંડયેની પૂર્વસંતતિ અલ્પાયુષી નીકળી હતી તેથી તે વખતની માન્યતા પ્રમાણે પોતાના પુત્રને મહમદ ઘૌસ સાહેબની કૃપાછત્રમાં રાખ્યો. હમણાં પણ કોઈ કોઈ ઠેકાણે આ રિવાજ છે. પોતાનું સંતાન બચે નહિ ત્યારે એવો કંઈ ઉપાય ખોળે. એવું જ તાનસેનની બાબતમાં બન્યું. મહમદ ઘૌસે આ બાળકની સારી રીતે સારવાર કરી તેનું ભરણપોષણ કર્યું.

તાનસેનનો કંઠ પહેલેથી જ સારો હતો. બધાને એનો અવાજ મીઠો લાગતો. જે જે લોકો એને સાંભળતા તે તે એના ઉપર મુગ્ધ થઈ જતા. તાનસેનમાં એક અસાધારણ એવી શક્તિ હતી કે જ્યારે એ પોતે ગાતો ત્યારે ઘીના દીવાઓ સ્વયં પ્રજ્વલિત થઈ જતા હતા અને જંગલમાં ભ્રમણ કરનાર પશુ પણ એના ધ્વનિથી મુગ્ધ થઈ સંગીત સાંભળતાં હતાં. આ તો એક દંતકથા છે પરંતુ એ ઉપરથી તાનસેનનો સુરેલ ધ્વનિ એનાં પ્રેમ અને ભક્તિનો અવશ્ય પરિચય કરાવે છે.

બીજી એક કથા તાનસેન વિષે કહેવામાં આવે છે કે તાનસેન દેવીનો મોટો ભક્ત અને ઉપાસક હતો. દેવીની પૂજાઅર્ચા કર્યા વગર કંઈ પણ બીજું કરવું એને જરાયે ગમતું નહિ. એક સમયે એટલા બધા જોરથી વરસાદ પડયો કે લગભગ આખા શહેરમાં પાણી પાણી થઈ ગયું અને નદીમાં બહુ જ મોટું પૂર આવવાથી લગભગ બધું શહેર તણાઈ ગયું, તથાપિ તાનસેને પોતાનો નિશ્ચય ન છોડયો. એવા કઠણ સંજોગોમાં તાનસેન નદી પાર કરી દેવીના મંદિરમાં ગયો. તરત જ આ ભક્તિનું ફળ તાનસેનને મળ્યું. દેવી એના ઉપર પ્રસન્ન થયાં અને સંગીતવિદ્યાનું વરદાન એને આપ્યું; અને "મથુરાં પાસે આવેલા વૃન્દાવનના શ્રી. હરિદાસ સ્વામીનો પહેલો શિષ્ય થા; પછી મહમદ ઘૌસ સાહેબ પાસે પાછો આવજે" એવા પ્રકારનો દેવીનો આદેશ તાનસેનને મળ્યો. તાનસેન દેવીના આદેશ પ્રમાણે મથુરાં વૃન્દાવન ચાલ્યો ગયો અને થોડાં વર્ષ શ્રી. હરિદાસ સ્વામી

પાસે રહી તેણે એમની પાસે સંગીતવિદ્યાનું ઠીક ઠીક અધ્યયન કર્યું.

નાદવિનોદ નામક સંગીતગ્રંથમાં શ્રી. હરિદાસ સ્વામીના જે આઠ શિષ્યો હતા તેમનાં નામો આપ્યાં છે. ત્યાં એવું લખ્યું છે કે "इन महाराजके आठ शिष्य थे: १. बैजु, २. गोपाळलाल, ३. मदनराय, ४. रामदास, ५. दिवाकर पंडित, ६. सोमपंडित, ७. तन्नामिश्र (तानसेन), ८. राजा सौकासेन." આ શિષ્યોના સંબંધમાં એ જ ગ્રંથમાં એવું લખેલું છે કે "ये सब शिष्य विद्यार्जनके बाद अलग अलग प्रान्तोमें संगीत प्रचारार्थ गये और वहां उन्होंने बडा नाम पाया। बैजु, गोपाळलाल, मदनराय दिल्ली चल गये; दिवाकर पंडित और सोमनाथ पंडित पंजाब गये और तन्नामिश्रजी रीवा संस्थानमें गये।" આ પ્રમાણે નાદવિનોદમાં હકીકત છે.

ઉપર જણાવ્યું છે કે હરિદાસ સ્વામીના આઠ શિષ્યો હતા. તેમાંનો તન્નામિશ્ર (તાનસેન) રીવા ગયો. એવો પણ એક આધાર મળી આવે છે કે તાનસેન સુપ્રસિદ્ધ શેરખાનના પુત્ર દૌલતખાનની પાસે પહેલાં ગયો. ત્યાં કેટલાક દિવસ રહી દૌલતખાનના સત્કારાર્થે એણે ઘણી કવિતાઓ પણ લખી. દૌલતખાનના અવસાન પછી તાનસેન રીવા ચાલ્યો ગયો. તે સમયમાં રીવામાં રાજા રામચંદ્ર રાજ્ય કરતો હતો. તાનસેન જ્યારે દરબારમાં પહોંચ્યો ત્યારે તેનું ગાયન સાંભળીને રાજા રામચંદ્ર પ્રસન્ન થયો અને રાજાએ તેને પોતાનો ઉસ્તાદ બનાવ્યો અને તેને પુષ્કળ માન આપ્યું. રીવા મહારાજને સંબોધીને તાનસેને એક ધ્રુપદ બનાવીને ગાઈ સંભળાવ્યું તે નીચે મુજબ છેઃ

(રાગ બાગેશ્રી—કાનડા ધ્રુપદ)

અચલ છત્રપતિ બઘેલા, જગતાનરેશ,
ગુરુ ગનેશ, બુદ્ધસુરેશ, સકલવિધ બનાઈ,
છત્રપતિ સિંહાસન અચલ રહેા જ્યેાંલેા, દધિસુમેર
મૂએ સુલતાની—

તાનસેનના ગાયનનેા પ્રભાવ થેાડા જ દિવસમાં દેશ-દેશમાં ફેલાઈ ગયેા. મેાગલ સમ્રાટ અકબરે પણ તેની પ્રશંસા સાંભળી તેને પેાતાના દરબારમાં બેાલાવ્યેા. રીવા મહરાજને પણ બાદશાહી નિમંત્રણથી આનંદ થયેા. એમ પણ કહેવાય છે કે રીવા મહારાજે તાનસેનને વિદાય આપતી વખતે તેને બે અમૂલ્ય સુવર્ણ કંકણ ભેટ તરીકે આપ્યાં. તાનસેન પણ મહારાજના પ્રેમથી અત્યંત મુગ્ધ થઈ ગયેા અને તે વખતે મહારાજની સામે એણે એવી પ્રતિજ્ઞા કરી કે હવે પછી કેાઈ પણ વ્યક્તિને જમણા હાથથી પેાતે સલામ નહિ કરે. અને આજ પણ તાનસેનના ગાયક વંશજો આ નિયમનું બરાબર પાલન કરે છે. તેઓ હમેશ ડાબા હાથથી જ સલામ કરે છે.

રીવાથી નીકળી તાનસેન અકબરના દરબારમાં ઈ. સ. ૧૫૬૨માં પહેાંચી ગયેા. આ વાત વિન્સેન્ટ સ્મિથે પણ પેાતાની 'અકબર ધી ગ્રેટ' નામની ચેાપડીમાં લખી છે. અકબર બાદશાહના દરબારમાં દેશદેશના ગાયકવાદકેાનેા મેાટેા સંઘ હતેા. આ સંઘમાં હિંદુ, ઈરાની, તુરાની, અને કાશ્મીરી એ બધી જાતના ગાયકેા હતા. આ બધા ગાયક-વાદકેાના સાત વિભાગ કરવામાં આવ્યા હતા. દરેક વિભાગ

ઉપતામાં એક વખત પોતાના ગાયનવાદનનો જલસો દરબારમાં કરતો. પ્રખ્યાત ઇતિહાસકાર અબુલફ્જલ પોતાની આઇન-ઈ-અકબરીમાં કહે છે કે બાદશાહના દરબારમાં ૩૬ ગાયક અને વાદક છે. આઇન-ઈ-અકબરીમાં આ છત્રીસ ગવૈયાની નોંધ પણ આપી છે. અને તેમાં માળવાના અધિપતિ બાજબહાદુરનું પણ નામ છે. એ બાજબહાદુરને બાદશાહે એક હજાર ઘોડેસ્વારનો મનસબદાર નીમ્યો હતો. અબુલફ્જલ એમ પણ કહે છે કે બાજબહાદુરને સંગીતમાં કોઈ પણ હરાવી શકે એમ નહોતું.

અકબરના સમયના મહાકવિ અને ભક્ત સૂરદાસની સાથે તાનસેનનો ગાઢ પરિચય હતો એમ જણાય છે. વિન્સેન્ટ સ્મિથ કહે છે કે "સૂરદાસનો એ પરમ મિત્ર હતો, અને ગ્વાલિયરમાં રાજા માનસિંગ (૧૪૮૬-૧૫૧૮) તોમરે સ્થાપેલી સંગીત પાઠશાળામાં જ એણે બીજા સમકાલીન મિત્રો સાથે પોતાનો સંગીતનો ઘણોખરો અભ્યાસ કરેલો."* આમાં બે વાત લખેલી છે. એક, તાનસેનનો સૂરદાસની સાથેનો સંબંધ અને ગ્વાલિયરની સંગીત પાઠશાળામાં થયેલું એનું સંગીતશિક્ષણ. પહેલી વાતને તો પુષ્ટિ મળે છે, કેમકે એક તો સૂરદાસજીના પિતા બાબા રામદાસ પોતે ગાયક હતા અને તાનસેનના ગુરુબંધુ હતા.

* He was a close friend of Surdas, and had received along with many of his contemporaries much of his musical education at Gwalior where Raja Mansing Tomar (1486–1518) had founded a school of music.

શ્રી. હરિદાસ સ્વામીની પાસે જે આઠ શિષ્યો હતા તેમાં રામદાસનું નામ છે; તેથી સૂરદાસ અને તાનસેનનો સંબંધ થવો અત્યંત સંભવિત છે અને અબુલફજલે ગાયકવાદકોની જે યાદી તૈયાર કરી છે તેમાં રામદાસ અને તેના પુત્ર સૂરદાસ એ બન્નેનાં નામો છે.

સૂરદાસજી મહાન કવિ અને ભક્ત હતા. તાનસેન પણ અપ્રતિમ ગાયક અને કવિ હતો. તેની પ્રશંસા તે વખતના વિદ્વાનો પુષ્કળ કરતા. તાનસેને સૂરદાસની પ્રશંસામાં કહ્યું છે કે,

किधौं सूरको सर लग्यो, किधौं सूरकी पीर;
किधौं सूरको पग लग्यो तन मन धुनत सरीर.

સૂરદાસે પણ તાનસેનની પ્રસંશામાં કહ્યું છે કે,

विधना यह जिय जानि कै शेष हि दिये न कान ।
धरा मेरु सब डोलते तानसेनकी तान ।

એનો અર્થ એ છે કે તાનસેનની તાન સાંભળી શેષ ડોલશે અને કદાચ તેથી પૃથ્વી અને મેરુ પર્વત હાલશે એવા ડરથી બ્રહ્મદેવે શેષને કર્ણેન્દ્રિય જ આપી નહિ! આ ઉપરથી તાનસેન અને સૂરદાસનો કેવો ગાઢ પ્રેમ હતો તે વ્યક્ત થાય છે. જેની તાન ઉપર મહાકવિ સૂરદાસ પણ મુગ્ધ થયા હતા તેને અકબરના દરબારમાં સન્માન મેળવવું એ કંઈ કઠણ વાત હતી?

અકબરે તાનસેનનું ભારે સન્માન કર્યું અને તેને પોતાનો ઉસ્તાદ પણ બનાવ્યો. એમ કહેવામાં આવે છે કે અકબરે જ્યારે પહેલવહેલું તાનસેનનું ગાયન સાંભળ્યું ત્યારે સંતુષ્ટ થઈ

તેને બે લાખ રૂપિયા બક્ષિસ આપ્યા. એક સમયે તાનસેનનું ગાયન સાંભળી અકબર બાદશાહે અત્યંત સંતુષ્ટ થઈ એને પૂછ્યું કે "તમે શાસ્ત્રોક્ત અને મીઠા સ્વરથી એવું સુંદર ગાઓ છો! તમારા ગુરુ કોણ?" તાનસેને કહ્યું: "વૃન્દાવન-વાસી શ્રી હરિદાસ સ્વામી." એ સાંભળતાં જ બાદશાહે સ્વામીનાં દર્શન કરવાની ઇચ્છા પ્રકટ કરી. પરંતુ સ્વામીજી તો દુન્યવી વ્યવહારથી અલિપ્ત રહેતા અને કોઈને મળવાની ના પાડતા. તેઓ તો પોતાના ભજનની ધૂનમાં જ રહેતા. એથી કોઈ પણ પરિવાર સાથે લીધા વગર બાદશાહ તાનસેનની સાથે નોકરના વેશમાં ત્યાં ગયો. પણ સ્વામીજીને એ વાતની ખબર પડી અને તેમણે તાનસેનને બહુ જ ઠપકો આપ્યો. પછી જ્યારે ભજનનો સમય થયો ત્યારે બધા સાથે આવ્યા. સ્વામીજીએ પોતાનું સંગીત સંભળાવ્યું. તે સમયના આનંદનું વર્ણન નાદવિનોદકાર નીચે મુજબ કરે છે:

"अलंकारके लगाते हि सारे मनुष्य और चरंद परंद उस आनंदमें अपनेको भूल गये. हिरन, मौर, गौ, वानर और अनेक पक्षी इनके मुखारविन्दको देख रहे थे. मेघ बरसने लगा यहां तक की पहाड पानी होकर बहने लगा. उस समयका आनंदका वर्णन क्या किया जाय? महाराजने उसी रजमेसे मोतियोंकी माला निकाल कर कई जानवरोंके गलेमें डाल दी. बादशाहको ऐसा आनंद हुवा की महाराजसे प्रार्थना की कि मुझेभी अपने चरणोंमें रखिये और अपना दास जानिये. महाराजने कहा कि तेरे जैसा बादशाह फिर नहि होगा. तेरे पूर्व जन्मकी वार्ता हम जानते हैं."

બાદશાહ અને તાનસેન જ્યારે મથુરાંથી પાછા વળ્યા ત્યારે બાદશાહે તાનસેનને પૂછ્યું કે તમારા ગુરુના સંગીતથી

મારી ઉપર જે અસર થઈ તે તમારા સંગીતથી કેમ નથી થતી? ઉત્તરમાં તાનસેને જણાવ્યું કે અમારા ગુરુજીના અવાજમાં જે દૈવી ચમત્કારોનો અનુભવ આપે લીધો તેનું કારણ એ છે કે અમારા ગુરુ બાદશાહનો બાદશાહ—જે આ સૃષ્ટિનો કરતાર છે તેના ધ્યાનમાં હમેશ મગ્ન રહે છે, અને હું તો કેવળ આપની જ સેવા કરૂં છું. જેથી કરીને મારામાં અને સ્વામીજીમાં એટલો ફેર દેખાય છે.

ઉપરની વાત એ દંતકથા છે. એ સાચી હો યા જૂઠી હો, પણ એક વાત તો સ્પષ્ટ છે કે બાદશાહ અકબર તાનસેન ઉપર બહુ જ ખુશ હતો. અકબર પોતે કવિ હતો, રસિક હતો, તેમ જ સંગીતનું શાસ્ત્રીય જ્ઞાન પણ ધરાવતો હતો. અબુલફઝલ કહે છે કે "સંગીતવિશારદ ઉસ્તાદોને પણ ટપી જાય એવું અકબરનું સંગીતશાસ્ત્રનું જ્ઞાન હતું; તેમાંયે ખાસ કરીને તબલાં બજાવવાની એમની શક્તિ તો અદ્ભુત જ ગણાય." * તાનસેન અથવા એના સમકાલીન ગાયકવાદકોની બાદશાહે જે કદર કરી એનું આ પણ એક કારણ છે.

હું ઉપર કહી ગયો છું કે અકબરના દરબારમાં દેશદેશના ઉસ્તાદો હતા. તેમના પરસ્પર મેળાપથી, વિચારવિનિમયથી તે અરસાના સંગીતાચાર્યને રાગોના નિયમમાં લોકોની રુચિને અનુરૂપ સુધારા કરવાનું યોગ્ય લાગ્યું. કહે છે કે મુખ્ય છ રાગમાંથી हिन्दोल અને મેઘ આ બન્ને રાગોનો તાનસેને નાશ

* "Akbar was the master of such a knowledge of science of music as trained musicians do not possess and he was likewise an excellent hand at performing specially on the नगारा (kettle-drum)."

કર્યો. તાનસેન જેવા નામાંકિત અને અપ્રતિમ ગાયકના નામ ઉપર એવું કલંક કેમ હોઈ શકે? એ શોચતાં જણાય છે કે તાનસેને જાણ્યું હશે કે જૂના વખતના એટલે કે નિયમથી બદ્ધ એવા સંગીતથી મુસલમાન પ્રજા આકૃષ્ટ ન જ થઈ શકે અને આ કારણસર રાગોની વ્યવસ્થામાં કેટલોક ફેરફાર કરવો જરૂરનો છે. અને એવો નિશ્ચય કરીને તેણે રાગોના નિયમોમાં ફેરફાર કર્યો હશે. સમાજમાં જ્યારે કોઈ પણ પુરુષ કોઈ પણ વિષયમાં સુધારો કરવાની ઇચ્છા રાખે ત્યારે પુરાણમતાભિમાની લોકો એના પર કેવા પ્રકારના હુમલા કરે છે તે સૌ કોઈ જાણે છે. તાનસેનની બાબતમાં પણ એમ જ બન્યું. તાનસેને બધાં શાસ્ત્રોને એક કોરે મૂક્યાં અને બધું અશાસ્ત્રીય, ભ્રષ્ટ કરી નાખ્યું એમ જૂની પરંપરાના અભિમાની ગાયકો કહેવા લાગ્યા. પરંપરાથી ઊતરી આવેલા શાસ્ત્રમાં કોઈ પણ જાતનો ફેરફાર કરવાનો અધિકાર કોઈને પણ આપવા જૂના લોકો તૈયાર ન હતા અને તેથી તાનસેને જૂની પરંપરા છોડી હિન્દોલ અને મેઘ રાગોને બગાડી નાંખ્યા એવો એમનો મત થઈ ગયો. આ તો એક મત જ કહેવાય. એવો સંભવ છે કે મુસલમાનોની અભિરુચિ જોઈ તાનસેને રાગોના પ્રસ્તાર અને વિસ્તારોના નિયમોમાં કેટલાક ફેરફાર કર્યા હશે. મુસલમાનોનું રાજ્ય, બાદશાહની રાજધાની, બાદશાહનો દરબાર, મુસલમાન ગાયક મિત્રો, તેમ જ મુસલમાન સરદારો, એ બધાની સાથેનો સંયોગ ધ્યાનમાં લેતાં તાનસેને જે કંઈ નવી રચના રાગોમાં દાખલ કરી હશે તેનો નવા જમાનાએ સ્વીકાર પણ કર્યો હશે, અને એ પ્રકારની એની અદ્‌ભુત વિદ્વતા જોઈ વિદ્વાન સંગીતાચાર્યોએ પણ પોતાનાં શિર નમાવ્યાં હશે. એવું

કંઈ તેણે કર્યું હશે તો તેને શાસ્ત્રનું પણ સમર્થન છે. સારંગદેવે પોતાના સંગીતરત્નાકરના વાદ્યાધ્યાયમાં લખ્યું છે કે,

"यद्वा लक्ष्यप्रधानानि शास्त्राण्येतानि मन्यते ।
तस्माल्लक्ष्य विरुद्धं यत्तच्छास्त्रं नेयमन्यथा ॥"

એનો ભાવાર્થ એવો છે કે સંગીતનો પ્રત્યક્ષ વ્યવહાર શાસ્ત્રના નિયમાનુસાર ચલાવવો જ્યારે મુશ્કેલ હોય ત્યારે તે શાસ્ત્રમાં ફેરફાર કરવો જોઈએ.

તાનસેનના અદ્વિતીય પ્રભાવથી એના સમકાલીન વિદ્વાનો પર તેની ખૂબ અસર થઈ હતી. અબુલફઝલે પણ "એના જેવો ગવૈયો હિંદુસ્તાનમાં છેલ્લાં હજાર વર્ષમાં તો પાક્યો નથી"* એમ કહ્યું છે. તાનસેન ગાયનશાસ્ત્રમાં જેમ નિપુણ હતો અને નવીન રાગરચના કરવાની એનામાં જે શક્તિ હતી તેના પ્રમાણમાં જ તે સારો કવિ પણ હતો. એમ કહે છે કે તાનસેને બનાવેલાં ઘણાં પદોમાં અકબરનું નામ આવી જાય છે. સંભવ છે કે પોતાના સ્વામીના નામ ઉપરથી એણે કાવ્ય લખ્યાં હોય. કેટલાક લોકો એમ પણ માને છે કે જે પદો અકબરે બનાવેલાં મનાય છે તેમાંનાં ઘણાંખરાં તાનસેને જ લખ્યાં છે. "મિશ્રબંધુવિનોદ"માં એણે બનાવેલા ત્રણ ગ્રંથોનો ઉલ્લેખ છે. એક સંગીતસાર, બીજું રાગમાલા અને ત્રીજું શ્રીગણેશસ્તોત્ર. આ ગ્રંથોનો રચનાકાળ સંવત ૧૬૧૭ એટલે ઈ. સ. ૧૫૬૧ આપવામાં આવ્યો છે. એ વખતમાં તાનસેન રીવા મહારાજના દરબારમાં નોકર હતો એમ લાગે છે, કેમ કે

* "A singer like him has not been in India for the last thousand years."

ઈ. સ. ૧૫૬૨માં અકબર બાદશાહે એને પોતાના દરબારમાં આવવાનું આમંત્રણ આપેલું એ તો હું ઉપર કહી ગયો છું.

તાનસેનના નામ ઉપર એક બીજી વાત ચાલતી આવી છે તેનો પણ વિચાર કરવો ઘટે છે. કહે છે કે તાનસેને મુસલમાન ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હતો, કેમ કે તે શાહી ઘરની કોઈ કન્યા પરણ્યો હતો તેને માટે તેને મુસલમાન થવું પડ્યું. વિન્સેન્ટ સ્મિથના 'અકબર'માં પણ જણાવ્યું છે કે, "સંગીતશાસ્ત્રીઓમાં ઘણાંખરાં નામ તો હિંદુનાં જ છે, પણ તેમનાં નામ પાછળ લગાડેલા 'ખાન' શબ્દથી એમ સૂચન થાય છે કે મુસ્લિમ દરબારમાં ધંધાદારી કળાકારને ઇસ્લામ ધર્મનો સ્વીકાર કરવાનું કદાચ સગવડભરેલું અને લાભકારક લાગતું હશે."* એ ઉપરથી તાનસેને મુસલમાન ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હશે એમ લાગે છે. તાનસેનને "મિરઝા" ની પદવી પણ મળી હતી. બીજી એક વાત તાનસેન વિષે ચાલે છે, તે એ કે જ્યારે તે નાનપણમાં તેના મુસલમાની અવલિયા ગુરુ ગ્વાલિયરના મહમદ ઘૌસ સાહેબની પાસે હતો ત્યારે મહમદ ઘૌસ સાહેબે તાનસેનની જીભને પોતાની જીભથી સ્પર્શ કરેલો. તે દિવસથી તાનસેન મુસલમાન થયો, અને સારો ગાયક પણ થયો. ત્યારથી લોકો તેને મિયાં તાનસેન કહેવા લાગ્યા. જીભ લગાડવાની બાબતમાં મારો વિશ્વાસ છે જ નહિ પણ એમાં એક મુસલમાની રિવાજનો ધ્વનિ માલૂમ પડે છે, જે

* "The fact that many names of musicians are Hindu, the title 'Khan' added, indicates that the professional artist at a Mohamedan court often found it convenient and profitable to conform to Islam."

આજે પણ પ્રચારમાં છે. પૂજ્ય, આદર્શ પુરુષ અગર વ્યક્તિને પ્રણામ કરી આશીર્વાદ લેતી વખતે તે વ્યક્તિનું હસ્તચુંબન કરી હાથનું અવઘ્રાણ કરવું, અને સામે પેલી પૂજ્ય વ્યક્તિએ પણ તે માણસના મસ્તકનું અવઘ્રાણ કરવું એવી રીત છે. અને એ રિવાજ સારો પણ લાગે છે. આ રિવાજ અનુસાર મહમદ ઘૌસ અને તાનસેન વચ્ચે ઘટના થઈ હશે.

તાનસેને મુસલમાની ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હતો એ વાત સત્ય છે પણ તે જ્યારે અકબરના દરબારમાં ગયો ત્યારે જ એ સ્વીકાર કર્યો હશે એવું મારું માનવું છે. તે પહેલાં ન જ હોઈ શકે, કેમ કે એના શ્રીગણેશસ્તોત્ર નામના ગ્રંથનો સમય ઈ. સ. ૧૫૫૯ છે. મુસલમાની ધર્મ સ્વીકાર્યા પછી શ્રીગણેશસ્તોત્ર બનાવવું અશકય લાગે છે. તે ગમે તેમ હોય પણ તાનસેન મુસલમાન થઈ ગયો હતો એમાં શંકા નથી.

તાનસેનના સમય સુધી ધ્રુપદોનું ગાયન અત્યંત ઉચ્ચ સમજાતું હતું. ગાયનમાં ધ્રુપદ વસ્તુ ઉચ્ચતમ છે. ગંભીર અને શાંત રસ, તેમ જ વીર અને અદ્ભુત રસ એ બધાની એમાં પરાકાષ્ટા થાય છે. ધ્રુપદની પદ્ધતિ ગ્વાલિયરના મહારાજા માનસિંગ તોમરે નવી કાઢી અને પ્રાન્તપ્રાન્તમાં તે દાખલ કરવાનો તેણે પ્રયત્ન કર્યો. રાજા માનસિંગે પોતાના સમયમાં (ઈ. સ. ૧૪૮૬–૧૫૧૮ સુધી) એક ગાયનની પાઠશાળા સ્થાપન કરી હતી જેમાં તાનસેને પણ કેટલાક દિવસ સુધી શિક્ષણ લીધું હતું એમ મનાય છે. તેને ધ્રુપદનું શિક્ષણ એ જ શાળામાં મળ્યું હશે એમ લાગે છે. અને ત્યાર પછી તે શ્રી. હરિદાસ સ્વામીની પાસે ગયો હશે. ધ્રુપદનો પ્રચાર તે

સમયમાં પુષ્કળ થયો હતો એમ લાગે છે. આઈન-ઈ-અકબરીમાં લખ્યું છે કે રાજા માનસિંગે નાયકબક્ષુ, મખ્ખુઓ ભાનુ, એ બધાની મદદથી લોકપ્રિય ધ્રુપદ નામક ગાયનનો પ્રચાર કર્યો અને તે વિદ્વાનોને અત્યંત પસંદ આવ્યો. તાનસેનની વિશેષતા એ ધ્રુપદ ગાયનમાં જ હતી. આજ પણ તાનસેનના વંશજો ધ્રુપદના ખાનદાનના જ ગણાય છે. કહે છે કે જ્યારે તાનસેન ધ્રુપદ ગાતો ત્યારે જાણે મેઘ ન વરસતો હોય એવો ભાસ થતો અને કોઈક વખત એમ પણ લાગતું કે ઘણાં માણસો ભેગા થઈ ગાઈ રહ્યાં છે, અને ભિન્ન ભિન્ન જાતનાં વાદ્યો વગાડી રહ્યાં છે. આ વાત કેટલાકને અસત્ય લાગશે પણ મારો પોતાનો પણ એવો જ અનુભવ છે. ગયા ફાગણ માસમાં હું જ્યારે કંઈ કામનિમિત્ત કાઠિયાવાડમાં દ્વારકા ગયો હતો ત્યારે ત્યાંની વાઘેર બોર્ડિંગના એક બાળકનું સુંદર ગાયન મેં સાંભળ્યું. તે વખતે મારી સાથે મારા બીજા ગાયક મિત્રો હતા. તેમને પણ એ બાળકનું ગાયન સાંભળી અત્યંત આશ્ચર્ય લાગ્યું, કેમ કે તે બાળક વાદ્યના સાથ વગર ગાતો હતો છતાં બે ત્રણ જાતનાં વાદ્યો સાથે વાગી રહ્યાં હોય એવો ભાસ થતો. સાધારણ બાળકમાં એવી મોટી શક્તિ ઈશ્વર રાખે છે એ વાત જોઈ તાનસેનની વાત ઉપર મારો વિશ્વાસ દૃઢ થયો છે. નાનપણનો એક કિસ્સો તાનસેનની બાબતમાં સંભળાય છે. તાનસેન જ્યારે પોતાના પિતાના બાગની રક્ષા કરતો હતો ત્યારે પોતે ઢંકાઈ જઈ ફળ અને ફૂલ ચોરી જનારાને સિંહની ગર્જના જેવો શબ્દ કાઢી તે ડરાવતો. એક દિવસ એક મહાત્માએ બાગમાં આવી સિંહનો શબ્દ સાંભળ્યો, અને અંદર જઈ જોયું કે તે

શબ્દ એક બાળક બોલી રહ્યો છે. બાળકને જોઈ તેમણે કહ્યું કે આ બાળક સંગીતમાં અત્યંત પ્રવીણ થશે. એ રીતે તાનસેનના ચરિત્ર ઉપરથી તેને નાનપણથી જ સંગીતનો શોખ હતો એમ જણાય છે.

તાનસેન હવે મોટો થયો હતો, વિદ્વાન થયો હતો, વૃદ્ધ થયો હતો, કીર્તિ સમ્પાદન કરી બધાને પ્રિય થઈ પડ્યો હતો. હિન્દુસ્તાનમાં મોગલનું રાજ્ય સમ્રાટ અકબરે દઢ કર્યું અને તાનસેન સંગીતસમ્રાટ થઈ ગયો.

તાનસેનના છેવટના દિવસ અત્યંત મોજ અને વિલાસમાં ગયા હોય એમ લાગે છે. તેના સમકાલીન મુસલમાનોમાં જે જે દુર્ગુણો હતા તે બધા તાનસેનમાં આવી ગયા. સ્મિથ કહે છે કે "તે જમાનામાં મુસલમાનોમાં પ્રચલિત દુર્ગુણોનો એ ભોગ થઈ પડ્યો એ દુર્ભાગ્યની વાત છે."* તાનસેનના જેવા મહાપુરુષમાં એવા દુર્ગુણો હતા એ ખેદની વાત છે, અને તે ઉપરથી મુસલમાની સમયમાં વિલાસ કેટલો વધ્યો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે. સંગીતની સાથે ઉપાસનાને બદલે વિલાસિતા આવવાથી સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરૂપ તાનસેન પછી રહ્યું નહિ એ અત્યંત ખેદની વાત છે. કહે છે કે પોતાના છેલ્લા દિવસોમાં તાનસેન ગ્વાલિયર ગયો અને ત્યાં અકબરના રાજ્યના ચોત્રીસમા વરસમાં એટલે ઈ. સ. ૧૫૮૯માં તેનો દેહાન્ત થયો. એના મુસલમાન ગુરુ મહમદ ઘૌસ સાહેબની છત્રીની પાસે તાનસેનની કબર છે. એ કબર એક ખુલ્લી

* "Unfortunately he permitted himself to be ensnared by the prevailing vice of the Musalmans in that age."

ઇમારત છે અને તે બાવીસ ચોરસ ફૂટ છે. બાજુના બાર અને વચલા ચાર મળી એકંદર સોળ થાંભલા એ છોટી ઇમારતમાં છે. એ કબરની પાસે તાનસેને પોતે હાથે વાવેલું અને પાણી પાઈને ઉછેરેલું એક આમલીનું ઝાડ છે. કહે છે કે જો કોઈ સ્મરણશક્તિહીન મનુષ્ય તે ઝાડનાં ચાર પાંદડાં ખાઈ જાય તો તે સારા સ્મરણવાળો થઈ જતો અને જો ખરાબ કંઠવાળો ખાઈ જાય તો તેનો કંઠ સારો થતો. તાનસેને વાવેલું એ ઝાડ એક સરકારી હાથીએ ઉખેડી ફેંકી દીધું; પણ એના બીજમાંથી બીજું ઝાડ પેદા થયેલું, જે આજે પણ મોજૂદ છે અને જેનાં પાંદડાં આજે પણ પ્રેમી ગાયક ભક્તિભાવથી ખાય છે.

અંત સમયે તાનસેનની ઉંમર ૮૦–૯૦ વરસની હતી એમ મનાય છે. કેટલાક કહે છે કે એનો દેહાન્ત ઈ. સ. ૧૬૧૦માં થયો. આ વાત સાચી હોય તો તેનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૩૦ પહેલાં થયો એમ મેં કહ્યું તે બરાબર લાગે છે. પણ રાજા માનસિંગ તોમરની પાઠશાળામાં એનું શિક્ષણ થયું તે વખતે તેની ઉમર ૧૦ કે ૧૫ વરસની હોવી જોઈએ એમ ધારીને તેનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૧૦ ઉપર નિશ્ચિત કરવાથી વિન્સેન્ટ સ્મિથના ઇતિહાસ સાથે મેળ રહેશે. તાનસેનના જન્મ અને અંત સમયની બાબતમાં વધારે કંઈ કહી શકાય તેમ નથી, કારણ હજી એનો ચોકસ પુરાવો મળ્યો નથી.

શ્રીયુત ભવાનરાવ પિંગળેએ બનાવેલા "હિન્દી સંગીત-શાસ્ત્ર" નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે તાનસેનને એક ભાઈ હતો. તેનું નામ ભિકુદાસ. તે મહાભારતના શ્લોકો અને પદ્યો

ભિન્ન ભિન્ન રાગરાગિણીઓમાં ગાતો. તાનસેનની માફક તેણે મુસલમાની ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો ન હતો.

તાનસેનને ચાર પુત્રો હતા. એકનું નામ સૂરજસેન. તેને તાનતરંગ પણ કહેતા હતા. તાનસેન અને તાનતરંગનાં નામ અકબરના દરબારી ગાયકોની યાદીમાં દેખાય છે. તાનસેનના વંશજો આજે પણ હયાત છે. ગ્વાલિયરમાં અમીરખાં, જયપુરમાં નિહાલસેન, આ બે મોજૂદ છે. ત્રીજા બહાદુરસેનખાનના દીકરા વજીરખાં હાલ રામપુર રાજ્યમાં છે. તાનસેન વિષે બે ત્રણ દંતકથા સંભળાય છે તે અહીં આપી લેખ પૂરો કરીશું.

૧. એક દિવસ તાનસેને દરબારમાં કલ્યાણ રાગ સવારના સમયમાં સંભળાવ્યો. બાદશાહે તાનસેનને મહેણું મારી કહ્યું કે "કલ્યાણ રાગ સાંજે ગવાય છે." તાનસેન હસીને બોલ્યો: "હું જાતે બ્રાહ્મણ છું, અને સવારના પહોરમાં બ્રાહ્મણ કલ્યાણ રાગમાં જ આશીર્વાદ આપે જેથી તમારું કલ્યાણ થાય." તાનસેને નીચેનો કલ્યાણ અકબરને સંભળાવ્યો:

जियो करो कोट बरसलों आझम,
अति सुख पायो तिहारे धाम
तुरा उम्रवाश वा दौलत मुदाम — जियो. १
बहक्के महंमद अल है सलाम — जियो. २.

૨. રીવાના મહારાજાએ જ્યારે તાનસેનને સોનાનાં કંકણ આપ્યાં ત્યારે તાનસેને પ્રતિજ્ઞા કરી કે હું આજથી જમણા હાથથી કોઈને સલામ નહિ કરું. રીવાથી નીકળી જ્યારે તે અકબરના દરબારમાં ગયો ત્યારે તેણે ડાબે હાથે બાદશાહને સલામ કરી. તે વખતે બાદશાહની આજ્ઞાનુસાર બિરબલે

પૂછ્યું : " ક્યોં બાંયે હાથસે સલામ કરતે હો? " તાનસેને જવાબ વાળ્યો કે "સીધે હાથસે મૈંને ભંગીતકકો સલામ કિયા હૈ ઇસી કારણ મૈંને જગતકે બાદશાહકો બાંયે હાથસે સલામ કરના ઉચિત સમઝા." તાનસેન જેવા મહાપુરુષે પોતાની પ્રતિજ્ઞાની ખરી હકીકત ન કહેતાં એવો કુટિલ જવાબ કેમ આપ્યો ? એનું કારણ બાદશાહના ડરથી પોતાને બચાવવા ખાતર એણે એમ કહ્યું હશે એમ લાગે છે. તે જમાનાનો વિચાર કરતાં એવી પણ એક કલ્પના સંભવે છે કે જો તાનસેન કહેત કે મારો જમણો હાથ રીવાનરેશને માટે અર્પણ છે તો બાદશાહ તેમાં પોતાનું અપમાન સમજી જમણી સલામના સ્વામી રીવાનરેશનું જ માથું ઉડાવી દેત. પોતાના પ્રથમ માલિકનું શિર બીજા માલિકના હાથથી બચાવવા માટે બિચારા તાનસેને ઉપરનો દરબારી જવાબ આપ્યો હશે.

૩. એક દિવસ દરબારમાં તાનસેન ગાતો હતો. કોઈ રાગના આલાપથી બધા દીવા ઓલવાઈ ગયા ત્યારે તાનસેને દીપક રાગ ગાયો, અને બધા દીવા પાછા સળગ્યા !

સ્વ. ગાયનાચાર્ય પં. વિષ્ણુ દિગંબર

यस्य सर्वे समारंभाः संगीतोद्धारहेतवे ।

અમને જણાવતાં ભારે ખેદ થાય છે કે ભારતના પ્રસિદ્ધ સંગીતનેતા સંગીતાચાર્ય પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કરનો દેહાન્ત મહારાષ્ટ્રમાં મીરજ મુકામે તા. ૨૧–૮–'૩૧ ને રોજ થયો હતો. સ્વર્ગસ્થ પંડિતજી એક મહાન વિભૂતિ હતા. એ કેવળ મહારાષ્ટ્રના કે ગુજરાતના નહિ બલકે અખિલ ભારતના એક ઝળકતા રત્નરૂપે હતા. સંગીતના ઉદ્ધારાર્થે એમણે જેટલા પ્રયત્નો કર્યા તેટલા ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યા હશે. સંગીતના ઉદ્ધાર માટે જ એમનો અવતાર હતો એમ કહીએ તો તેમાં જરાય અતિશયોક્તિ ન કહેવાય. ગુરુવર્ય પંડિતજીએ પોતાના ઉદાહરણથી એક આદર્શ સંગીતાચાર્ય કેવા હોવા જોઈએ તે બતાવી આપ્યું છે. જ્યારે ભારતવર્ષમાં સંગીતની સ્થિતિ બિલકુલ અધમ દશાએ પહોંચી હતી,– કોઈ પણ ગાયક કે વાદકને સમાજમાં યોગ્ય સ્થાન મળતું ન હતું–એવે વખતે એમનો જન્મ થયો.

પંડિતજીનો જન્મ કુરુંદવાડમાં ઈ. સ. ૧૮૭૨માં થયેલો. કુરુંદવાડ દક્ષિણમાં એક નાનું દેશી સંસ્થાન છે. તેમનું કુટુંબ ચિત્પાવન બ્રાહ્મણનું હતું. તેમના પિતાશ્રી શ્રી. દિગંબર પંત એક પ્રસિદ્ધ કીર્તનકાર હતા અને સંસ્થાનના રાજા તરફથી તેમનું બહુ માનસન્માન થતું. બાળક વિષ્ણુની તેજસ્વી બુદ્ધિમત્તા જોઈને શ્રીમંત રાજી થયા અને તેમણે પોતે તેના પાલનપોષણ અને શિક્ષણની જવાબદારી સ્વીકારી. પંડિતજી સંસ્થાનના વિદ્યાર્થી તરીકે નિશાળમાં દાખલ થયા. ટૂંક સમયમાં તેઓ શિક્ષક અને વિદ્યાર્થીવર્ગમાં પણ પ્રિય થયા. કુરુંદવાડ પ્રસિદ્ધ ક્ષેત્રસ્થાન નરસોબાની વાડી પાસે આવેલું છે. ત્યાં માગશર પૂનમને દિવસે ઉત્સવ થાય છે. ત્યાં એક વાર ફટાકા કે બીજું દારૂખાનું ફોડતાં અકસ્માત ભડાકો થયો. પાસે પંડિતજી ઊભા હતા. તેમની આંખ તેથી દાઝી અને તેની અસર આખા જન્મારા સુધી રહી. તેમને મિરજ લઈ ગયા, બધા વૈદકીય ઉપાયો અજમાવ્યા પણ તેમની આંખ કેમે કરીને પૂરી રીતે સુધરી નહિ. તેથી તેમને સામાન્ય કેળવણી છોડવી પડી અને બીજા કોઈ ધંધા તરફ વળવું પડયું.

ઉપર જણાવેલો અકસ્માત એક રીતે દૈવી સુયોગ જ નીવડયો. પંડિતજીનાં સંગીત વિષેનાં પ્રેમ અને આવડતની બાલ્યાવસ્થાથી જ કુરુંદવાડના શ્રીમંતને ખબર હતી. તેમણે પંડિતજીને સંગીતનો અભ્યાસ શરૂ કરવાની સૂચના કરી અને તેમને ગાયનાચાર્ય કૈ. બાળકૃષ્ણ બુવા પાસે મિરજ મોકલી દીધા.

બાળકૃષ્ણ બુવા એક નામાંકિત અને પ્રસિદ્ધ ગાયનાચાર્ય હતા. હમણાં જ ચાર વર્ષ ઉપર તેઓ વૃદ્ધાવસ્થા ભોગવી ગુજરી ગયા. બાળકૃષ્ણ બુવાએ અનેક શિષ્યોને વિદ્યાદાન કર્યું તેમાંથી ગુરુવર્ય પંડિતજી સહુથી વધારે દીપી નીકળ્યા. જૂની પરંપરાના ગાયક વાદકોમાં જે ખોટો રિવાજ અત્યાર સુધી પડેલો હતો કે શિષ્યોને ખુલ્લા દિલથી વિદ્યા ન શીખવવી, શિષ્યો ભલે તનમનથી તેમની અપાર સેવા કરે, તોપણ વિદ્યાની ચોરીની જે સંકુચિત દૃષ્ટિ તેમનામાં હતી તે તેઓ કાઢી ન શકતા. બાળકૃષ્ણ બુવા આ વાતને અપવાદરૂપ હતા. તેથી ગુરુવર્ય પંડિતજી જેટલો વખત તેમની પાસે રહ્યા તેટલો વખત ગુરુ પાસેથી એમણે પૂરેપૂરું જ્ઞાન સંપાદન કરી લીધું. કુરુંદવાડ પાસે જે મિરજનું દેશી રાજ છે, તેના અધિપતિ મહારાજા બાળા સાહેબને તે વખતે સંગીતનો શોખ હતો. બાળકૃષ્ણ બુવાને પોતાના દરબારમાં ગાયક તરીકે રાખ્યા તેથી પંડિતજીનું શિક્ષણ બધું મિરજમાં જ થયું. મિરજના મહારાજાએ પણ પંડિતજીના શિક્ષણમાં મોટી મદદ કરી ને જ્યાં સુધી પંડિતજીનું સંગીત-શિક્ષણ પૂરું થયું ત્યાં સુધી બુવા સાહેબને દરબારમાં રાખ્યા.

પંડિતજીનો અવાજ (કંઠ) નાનપણમાં બહુ સારો નહોતો, કંઠમાંથી સાદા સાદા તાન આલાપ પણ તેઓ કાઢી નહોતા શકતા. એક વખત કલ્યાણ રાગનું ગીત શીખવવું ગુરુએ શરૂ કર્યું. એ ગીત "પટતોરે કથન" હતું. પંડિતજી તેને બરાબર ઝીલી ન શકચા. એટલે ગુરુએ નિરાશ થઈ ગુસ્સામાં કહ્યું: "વિષ્ણુ, તારા કંઠમાંથી આ ગીત બરાબર નીકળતું નથી. માટે તું આજથી સંગીત શીખવાનું મૂકી દે.

બીજું કંઈ શીખ. નકામા ગાયન શીખવામાં તારું આયુષ્ય ન બગાડ. કારણુ કે તને સંગીત આવડવાનું નથી."

ગુરુજીના આવા ઉદ્ગારોથી પંડિતજીને બહુ માઠું લાગ્યું. તેઓ રડવા લાગ્યા અને ગુરુજીને કહ્યું કે "હું ઘરમાંથી નીકળ્યો તે સંગીત શીખવા ખાતર. તમે મને નિરાશ કરો તો હું ક્યાં જાઉં ? મારી આંખ પણ સારી નથી જેથી હું બીજું કંઈ કરી શકું. પાછો ઘેર જાઉં તો વડીલો વઢશે, હવે હું ઘેર જવાનો નથી. ભલે મને સંગીત શીખતાં ૧૦ને બદલે ૨૦ વર્ષ લાગે તો પણ કંઈ હરકત નથી. હું તો અહીં જ રહેવાનો." ગુરુ તે સાંભળી ચકિત થયા. ચાર-પાંચ દિવસ પછી શાન્ત થઈ એમણે સાદા સાદા આલાપો સાદી રીતે શીખવવા શરૂ કર્યા અને કહ્યું: "તારો કંઠ જરા પરિશ્રમ કરશે તો મધુર અને પતળો (ફરતો) થઈ જશે. હું જેમ કહું તેમ તું મહેનત કરતો જા." પંડિતજીએ તે પ્રમાણે કર્યું. ગુરુ પાસે જે જે ગીતો, રાગ, નવા આલાપો શીખતા તે બધાને કંઠસ્થ કરવા પંડિતજી સારી રીતે મથતા. દરરોજ ૧૮ કલાક સુધી તેમની મહેનત ચાલતી એમ તે વખતના તેમના મિત્રો અને સહાધ્યાયીઓ કહે છે. તે વખતે પંડિતજીના સમયપત્રકમાં ૭ કલાકની ઊંઘને પણ સ્થાન નહોતું. ગુરુગૃહવાસ દરમિયાન તેમણે અત્યંત ભક્તિભાવથી ગુરુની સેવા શુશ્રૂષા કરી. અને ગુરુકૃપાથી તેમને તપશ્ચર્યાનું ફળ મળ્યું. ઘેર ખાનગી બેઠકોમાં, મોટી મોટી મિજલસોમાં ગુરુજીને પંડિતજી હંમેશ સાથ આપતા હતા. અને એ સાથ આપવામાં ગુરુજીનું વલણ જોઈ તે પ્રમાણે વર્તતા. તેથી સભામાં કેવી રીતે ગાયન કરવું વગેરે પંડિતજી જાણી

શક્યા અને સભાધીટપણાનો આવશ્યક ગુણ તેમનામાં કાયમનો ઊતર્યો. ગુરુના સહવાસથી ગાયનનું પ્રત્યક્ષ શિક્ષણ તેમને મળ્યું અને પંડિતજીના ગાયનમાં ગુરુના જેવી વિવિધતા આવવા લાગી. પંડિતજીના ગાયનમાં વિશેષતા એ હતી કે તેઓ ચાર ચાર પાંચ પાંચ કલાક એક જ ગીત એક જ રાગમાં જુદા જુદા આલાપો સહિત ગાઈ શકતા હતા. એક વખત લીધેલો આલાપ કે તાન ફરી ન આવે. દરેક વખત નવીન નવીન આલાપનું સ્ફુરણ થતું.

વિદ્યાર્થીદશામાં પંડિતજીનું ખાનગી જીવન બહુ જ નિર્મળ અને સાદું હતું. કોઈ પણ પ્રકારનું વ્યસન તેમને નડયું નથી. આસપાસનું ગુરુભાઈઓનું વાતાવરણ આટલું બધું નિર્મળ ન હોવા છતાં પંડિતજી કેવળ તેમાંથી અલિપ્ત રહ્યા. સોપારીના કટકાનું વ્યસન પણ એમને નહોતું. એમને એક જ વ્યસન હતું અને તે પોતાનો સંગીતનો અભ્યાસ.

પંડિતજીની ગુરુભક્તિ પણ વિશેષ હતી. ગુરુજી પ્રવાસ કરતા ત્યારે એમની સાથે રહેતા અને એમની સેવા પોતે કરતા. એમની તબિયત વિષે તેઓ બહુ જ કાળજી રાખતા. આગળ ઉપર પંડિતજી જ્યારે કમાતા થયા ત્યારે ગુરુજીનું થોડું ઘણું દેવું પણ પંડિતજીએ જ પતાવી તેમને કરજ-મુક્ત કર્યા.

પંડિતજીની પ્રતિજ્ઞા

મિરજમાં બનેલા એક કિસ્સાથી તેમના જીવનનો પ્રવાહ જુદી દિશાએ વળ્યો. એક દિવસ ત્યાંના સ્થાનિક મિલમાલિકે મિરજના સન્માન્ય નાગરિકોને મિજબાની આપી. તે વખતે

સંગીતકળાને હલકી માનવામાં આવતી. તેથી પંડિતજીના ગુરુને આમંત્રણ નહોતું. આ અપમાન તરુણ પંડિતજીને અસહ્ય થયું અને તેમણે તે જ દિવસે પ્રતિજ્ઞા કરી કે સંગીત-વિદ્યાને ઉચ્ચ સ્થાન અપાવું તો જ હું મારા ગુરુનો ખરો ચેલો. પ્રતિજ્ઞાની વાત તેમણે ગુરુચરણમાં નિવેદન કરી અને તેમનો આશીર્વાદ લઈ તેઓ બે ગુરુભાઈઓ સાથે મિરજ બહાર પડ્યા.

પંડિતજીએ પોતાનો અભ્યાસ ઈ. સ. ૧૮૯૬માં પૂરો કર્યો હતો અને તેમણે સંગીતના પ્રચારાર્થે ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જવાનો નિશ્ચય કર્યો. એ જ સાલના શ્રાવણ માસમાં પંડિતજી ગુરુજીથી છૂટા પડ્યા. પંડિતજી મિરજથી શ્રાવણની પૂર્ણિમાએ નીકળ્યા. સુધાકરે પણ પોતાની સંપૂર્ણ કળાનો પ્રકાશ એમના ઉપર પાડ્યો. પંડિતજી પ્રથમ ઔંધ ગયા. ત્યાં તેમને સારી રીતે વિદાય મળી. પછી મુંબઈ નજીક કલ્યાણમાં એક વકીલોની ક્લબમાં એમનો જલસો થયો. ત્રણ કલાક તનતોડ મહેનતની મજૂરી વકીલોએ પાવલી આપી! પંડિતજીએ શાન્ત ચિત્તે તે પણ સ્વીકારી. આગળ ઉપર પોતાની આ વાત જ્યારે અમને કહેતા ત્યારે પંડિતજી અમને વિનોદથી કહેતા કે "મારા ગાયનની ઓછામાં ઓછી કિંમત ચાર આના તો છે જ!"

પંડિતજીની પાસે તે વખતે પૈસા નહોતા. પણ પોતાની વિદ્યા પર જ વિશ્વાસ રાખીને તેઓ ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં ફર્યા અને ત્યાંના સંગીતની સ્થિતિનો તેમણે અભ્યાસ કર્યો. ગિરનારમાં તેઓ ફરતા હતા ત્યાં એક અધિકારી સાધુ સાથે તેમનો મેળાપ થયો. સંગીતનો પુનરુદ્ધાર કરવાની પંડિતજીની

કલ્પના સાધુ મહારાજને ખૂબ ગમી અને તેમણે તેમને શુભાશિષ આપી. તેમની સૂચનાથી જ પંડિતજી મથુરા ગયા અને ત્યાં રહી તેમણે સાત મહિનામાં હિંદી ભાષામાં પ્રભુત્વ સંપાદન કર્યું.

બાદ પંડિતજી વડોદરા, ઇંદોર, દેવાસ, ધારા, ઉજ્જૈન, ગ્વાલિયર, મથુરા, દિલ્હી વગેરે શહેરોમાં ફર્યા. ત્યાં જૂની પરંપરાના ગવૈયાઓ સાથે તેમનો મુકાબલો થયો. તેમાં પંડિતજી બહુ જ સારી રીતે પસાર થયા. તે વખતે તેમની હોશિયારી, વિદ્વત્તા અને તૈયારીની પ્રશંસા જાહેરમાં થવા લાગી. પંડિતજીનું સંગીત સાંભળી, તેમના પાંચ પાંચ સપ્તકો સુધી ફરતા ગળાના આલાપને સાંભળી બધા ચિત્રની પેઠે મુગ્ધ થતા હતા. એક વખતે ગ્વાલિયરમાં જાહેર મિજલસમાં એમને ફરમાશ કરવામાં આવી તે ઉપરથી એમણે તોડી રાગનું ગાયન શરૂ કર્યું. સમય સવારનો હતો. ચાર કલાક સુધી એક જ રાગ એમણે અનેક પ્રકારની વિવિધતા સહિત આલાપ્યો. તેથી તેમની એટલી બધી પ્રસિદ્ધિ થઈ ગઈ અને એટલું બધું માન મળ્યું કે તે વખતના ગવૈયાઓમાંથી કોઇને એમના જેવું માન મળ્યું ન હતું. આ પછી પંડિતજી આખા પંજાબ પ્રાન્તમાં ફર્યા. એમની સ્થળે સ્થળે કીર્તિ ફેલાઈ. જલંધરમાં દર વર્ષે સંગીતમેળો ભરાય છે. એમાં ઘણાખરા પ્રસિદ્ધ સંગીત-ઉસ્તાદો આવે છે. તેમાં પણ પંડિતજીએ પોતાનું સંગીતનૈપુણ્ય બતાવી પ્રેક્ષકોને મુગ્ધ કર્યા. તેથી લોકોની પંડિતજી ઉપર એટલી શ્રદ્ધા બેસી ગઈ અને પંડિતજીનું નામ એટલું બધું પ્રચલિત થઈ ગયું કે દર વર્ષે પંડિતજીને સાંભળવા ખાતર હજારો લોકો એ જલસામાં બહારથી આવતા. આમ આખા

પંજાબ પ્રાંતમાં એમની કીર્તિ પ્રસરી. દેશાવરનાં પણ નિમંત્રણો આવવા લાગ્યાં અને પંડિતજીને કમાણી પણ ખૂબ થઈ.

પ્રવાસ દરમિયાન પંડિતજીને પૈસા ખૂબ મળ્યા, એમનું નામ પણ ખૂબ ગવાયું. પણ એમણે સંગીતની સ્થિતિનું જે નિરીક્ષણ કર્યું તેથી તેમના હૃદયને ખૂબ આઘાત પહોંચ્યો. પોતે નામાંકિત થયા પણ સમાજમાં ગાયકવાદકને જે માન અથવા યોગ્ય સ્થાન મળવું જોઈએ તે નહોતું મળતું એ વાત, એ સ્થિતિ તેમને માટે અસહ્ય હતી. અને વિચાર કરતાં એમને એમ લાગ્યું કે જ્યાં સુધી ખાનદાન કુટુંબોમાં સંગીતનો પ્રચાર ન થાય, સંગીતના ઉપાસકો જ્યાં સુધી વ્યસનમુક્ત ન થાય, જ્યાં સુધી તેઓ પોતાનું ચારિત્ર્ય ન સુધારે, ત્યાં સુધી સંગીતની ઉન્નતિ અશક્ય છે. ડૉકટરો ને વકીલોને સમાજમાં સ્થાન છે, વેપારીઓને છે, વિદ્વાનોને છે, તો પછી ગાયક-વાદકને કેમ નથી? તેમાં સમાજનો દોષ છે કે ગાયક વર્ગનો પોતાનો દોષ છે? પંડિતજીએ એ વાતની નાડ બરાબર પારખી અને તે દૃષ્ટિએ સંગીતના પ્રચાર અર્થે એમણે નિશ્ચય કર્યો.

એ નિશ્ચય પાછળ એમની ત્યાગની વૃત્તિ હતી. તેથી એ નિશ્ચય તેઓ તરત જ અમલમાં મૂકી શક્યા અને તેના ફળ રૂપે તેમણે ૧૯૦૧ની સાલમાં 'ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય' નામની સંગીતસંસ્થા ખોલી. પોતાની અત્યાર સુધીની બધી કમાણી તેમાં જ ખરચી. મકાન ભાડે લીધું, સરસામાન ખરીદ્યો, વાદ્યો વેચાતાં લીધાં. બાકીનો બધો જોઈતો ઠાઠ જમાવ્યો. એટલામાં એમના પૂ. પિતાશ્રી ગુજરી ગયાનો તાર મળ્યો. પંડિતજી તેથી નિરાશ ન થતાં વિદ્યાલય ખોલવાના સમારંભમાં મગ્ન રહ્યા. અને જસ્ટિસ ચૅટરજીને હસ્તે ૧૯૦૧ના

મે મહિનાની પાંચમી તારીખે લાહોરમાં વિદ્યાલય ખોલ્યું. હજારો માણસો, ધનિકો, રાજા, મહારાજાઓ આ સમારંભમાં આવ્યા તેથી પંડિતજીને એમ લાગ્યું કે આપણું કામ હવે જોશબંધ ચાલશે.

પરંતુ તે ન બન્યું. ૧૦ દિવસ સુધી એક પણ વિદ્યાર્થી દાખલ ન થયો. જસ્ટિસ ચેટરજી પંડિતજીને મળવા આવેલા તેમણે કોઈ પણ વિદ્યાર્થીને ભણતા ન જોયા તેથી તેમને એમ લાગ્યું કે આજે છૂટી છે. ચેટરજીએ પંડિતજીને પૂછ્યું: 'પંડિતજી આજે છૂટી છે?' પંડિતજી કહે: 'ના! છૂટી નથી. કોઈ વિદ્યાર્થી આવ્યા નથી એટલે છૂટી છે!' ચેટરજીને માઠું લાગ્યું અને કહેવા લાગ્યા કે 'પંડિતજી, હું આપને કહેતો નહોતો કે આ પંજાબી લોકો આવા છે? એ કોઈ આવવાના નથી. કેમ કે એમને સંગીતના કાન જ નથી. અને તમારા વિદ્યાલય માટે લાહોર શહેર બરોબર નથી. હવે તો તમે ચેતો.' પણ પંડિતજી એને ગણકારે એવા નહોતા. એમણે કહ્યું: 'બાબુજી, હું અહીં જ રહેવાનો છું. કોઈ વિદ્યાર્થી ન આવે તો મને ફિકર નથી. હું મારા ગાયનની મહેનત કરીશ. કોઈ આવશે તો ભણાવીશ, નહિ તો હું અને મારો તંબૂરો તો છે જ.' ચેટરજી બાબુ પંડિતજીનો અડગ નિશ્ચય જોઈ વિસ્મય પામ્યા પણ બીજા જ દિવસથી વિદ્યાર્થીઓ દાખલ થવા લાગ્યા. અને છ મહિનામાં જ ૧૫૦ વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા થઈ. એવી રીતે પંડિતજીનો નિશ્ચય ફળ્યો.

૧૯૦૮ સુધી પંડિતજીએ લાહોરમાં તે વિદ્યાલય પોતે જ ચલાવ્યું. એ વિદ્યાલય મારફત અધ્યાપનવર્ગ (ટ્રેઇનિંગ કલાસ) ખોલ્યો, જેમાં સંગીતનું મફત શિક્ષણ, ભોજન

અને રહેવાની સગવડ આપવામાં આવતી. એક પ્રેસ પણ ખરીદ કર્યું, જેમાં પંડિતજીની બનાવેલી સંગીતની ક્રમિક ચોપડીઓ છપાતી. એ વિદ્યાલય દ્વારા પંજાબમાં સંગીતનો પ્રચાર ખૂબ વધ્યો. આ મુદત દરમિયાન પંડિતજી પ્રવાસ કરીને જે કમાણી કરતા તે બધી વિદ્યાલયમાં જ ખરચતા કારણ કે ફી ઉપર સંસ્થાનું ખર્ચ નભાવવું ભારે હતું. તેથી પૈસા મેળવવા માટે પંડિતજીને બહાર જવું પડતું.

૧૯૦૮ના ઑક્ટોબરમાં પંડિતજી મુંબઈ આવ્યા, અને વિજયાદશમીએ મુંબઈમાં વિદ્યાલયની શાખા શરૂ કરી. મુંબઈમાં વિદ્યાલયનું કામ લાહોરના ધોરણ ઉપર જ ચાલ્યું, પણ મુંબઈ શહેર મોટું હોવાથી ત્યાંનું કામ બહુ વધી પડયું અને વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા પણ ઠીક ઠીક વધી. શિક્ષકો પૂરા પડતા થાકી જતા હતા પણ સાથે સાથે અધ્યાપનવર્ગનું કામ ચાલુ હોવાથી શિક્ષકોની તાણ ઓછી થઈ અને વિદ્યાલયનું કામ સરળ રીતે ચાલવા લાગ્યું. સંગીતપ્રચારક કામ એ રીતે ચાલતું હતું, પણ કેવળ ફી ઉપર ત્યાં પણ નિભાવ થાય એમ નહોતું. તેથી જલસા દ્વારા પૈસા પેદા કરવા પડયા. ઉપરાંત, હિંદુસ્તાનમાં દરેક પ્રાંતમાં દર વર્ષે પ્રવાસ કરવા પડયા અને આવી રીતે ૧૯૧૫ સુધી એ કામ અવ્યાહત ચાલ્યું.

૧૯૧૫માં વિદ્યાલય માટે મુંબઈમાં જમીન ખરીદવામાં આવી. તેને માટે પંડિજીને એક મિત્રે કરજના રૂપમાં પૈસા આપ્યા અને તે ઉપર જોઈતું મકાન પણ બાંધી આપ્યું. એ મકાન વિદ્યાલયના તાબામાં ૧૯૨૪ સુધી હતું. તે દરમિયાન એ મકાન સાચવવા પાછળ પંડિતજીને ખૂબ મહેનત પડી

અને ખૂબ સમય તેની પાછળ જતો હતો તે સર્વવિદિત છે. આ કઠણ દિવસોની અંદર પણ પંડિતજીનું સંગીત ઉપરની ચોપડીઓ લખવાનું કાર્ય ચાલું જ હતું. પંડિતજીએ આજ સુધી લગભગ ૫૦ ઉપરાંત ક્રમિક પુસ્તકો લખ્યાં છે. પંડિતજીનું આ કાર્ય ચિરકાળ યશદાયી થશે. પંડિતજીનાં પુસ્તકોની વિશેષતા એ છે કે તેમાં ગીતોનો સંગ્રહ સાધુ-સંતોની વાણીમાંથી વીણેલો છે અને તેને જ રાગદારીનું સ્વરૂપ આપેલું છે.

પંડિતજીએ મુંબઈમાં પાંચ, લાહોરમાં એક, કરાંચીમાં એક અને ત્યાર પછી રાષ્ટ્રીય મહાસભાના અધિવેશન વખતે તે તે સ્થળે એક, એવી રીતે અનેક સંગીતપરિષદો ભરાવી, તેમ જ રાષ્ટ્રીય મહાસભા દ્વારા સંગીતના પ્રચારનું કામ કર્યું. રાષ્ટ્રીય મહાસભામાં 'રાષ્ટ્રગીત' ગાવાનો પાડેલો પ્રચાર પંડિતજીનો જ છે. મહાસભામાં પણ 'રઘુપતિ રાઘવ રાજા રામ' એ ધૂનનો પ્રચાર એમણે જ કર્યો છે. આવી રીતે રાષ્ટ્રભક્તિ ને ભગવતની ભક્તિનો સંબંધ એમણે જ પ્રથમ બતાવ્યો.

પંડિતજીના કુળમાં હરિ-કીર્તન કરવાની પદ્ધતિ છે. તેથી પંડિતજીમાં ભાવનાત્મક વૃત્તિનો સારી રીતે વિકાસ થયો અને એ વૃત્તિ સંગીતકળાની પોષક જ થઈ. મોટા મોટા સાધુઓના સહવાસથી, તુલસીદાસ રામાયણના નિરન્તર વાચન, પારાયણ અને પ્રવચનથી એમની મૂળ વૃત્તિને ચેતન મળ્યું અને છેલ્લાં આઠ વર્ષમાં તેનું ભગવદ્‌ભક્તિમાં રૂપાન્તર થયું. જૂનાં ઉસ્તાદી ગીતો પંડિતજી કોક જ વાર ગાતા. તેમાં રહેલા શૃંગારાદિ બીભત્સ રસોથી એ કંટાળી ગયા, કારણ

કે એમના જીવનમાં જ એ વસ્તુ નહોતી. તેથી ભક્તકવિનાં ભજનોનો ઉપયોગ હરહંમેશ કરતા.

મુંબઈમાં એમણે ૧૯૨૪ની સાલ સુધી કામ કર્યું. તે જ વરસમાં મુંબઈનું મકાન વિદ્યાલય ઉપરનું કરજનું દેવું ન પતવાથી એમના હાથમાંથી ગયું. તેથી વિદ્યાલયનું કામ મુંબઈ જેવી અફાટ નગરીમાં પહેલાં જેવું ચલાવવું મુશ્કેલ હતું. તેથી નાશિક પંચવટીમાં એક સુંદર જગ્યા મેળવી તેના ઉપર એક નાની સરખી ઇમારત બાંધી તેમાં કામ ચલાવવાની યોજના પંડિતજીના મનમાં આવી. એટલામાં પંડિતજી ચાતુર્માસ નિમિત્તે નાશિકમાં રામાયણ પ્રવચન કરતા હતા. ત્યાં એમના ચાર માસના નિવાસથી ત્યાંના લોકોએ તેમની યોજનાને સહાનુભૂતિ બતાવી અને તેનું પર્યવસાન રામનામાધારાશ્રમ સ્થાપવામાં થયું. એ આશ્રમ માટે જમીન મળી છે અને તેના ઉપર પ્રથમની યોજના મુજબ નાની સરખી ઇમારત અને રામાયણ-મંદિર છે. મંદિરમાં તુલસીદાસ રામાયણની સ્થાપના કરી છે, જેમ શીખોના ગુરુદ્વારમાં ગ્રંથ સાહેબ. મંદિરમાં એમના શિષ્યો રામનામની હરહંમેશ ચોવીસે કલાક ચોકી કરે છે. સંગીતવર્ગો માટેનાં ક્રમિક પુસ્તકો છાપવાનું વગેરે કામ ત્યાં જ ચાલે છે.

પંડિતજીએ સંગીતપ્રચારનું કાર્ય કર્યું તે પહેલાં ત્રીસ પાંત્રીસ વરસ પૂર્વે હિંદુસ્તાની સંગીતની સ્થિતિ ખૂબ ખરાબ હતી. સમાજમાં સંગીતને સન્માન્ય સ્થાન નહોતું અને ગાયકવાદકોને પ્રજા હલકા ગણતી. પણ આજે પરિસ્થિતિ બદલાઈ છે. આજે દેશમાં સંગીતની અનેક શાળાઓ થઈ છે. સુસંસ્કૃત માણસને સંગીત વિષે પ્રેમ ઉત્પન્ન થયો છે.

આ માનસિક ક્રાંતિ કરાવનાર પંડિતજી જ હતા. તેમની સતત મહેનત, ચીવટ અને તમન્નાને લીધે જ પ્રજાની સંગીત વિષેની ભાવનામાં પલટો થયો છે. પંડિતજીએ જ પહેલવહેલી સંગીતલિપિની પદ્ધતિ શરૂ કરી. સંગીત વિષે તેમણે પચાસ ઉપર ચોપડીઓ લખીને તેના અભ્યાસને ઘણો વેગ આપ્યો. તેમનો શિષ્યવર્ગ મોટો છે અને તે બધા જુદા જુદા પ્રાંતોમાં પરમપૂજ્ય ગુરુજીનું કાર્ય યથાશક્તિ આગળ ધપાવી રહ્યા છે. પંડિતજી ધનના લોભમાં પડ્યા નહિ કે રાજદરબારના માન-સન્માનમાં પણ ફસાયા નહિ. આ તેમની અચળ નિઃસ્વાર્થી વૃત્તિને લીધે જ તેમણે સંગીતવિદ્યાને ભોગવિલાસની દાસી થવા દીધી નહિ અને તેને પવિત્ર રાખી. अनाश्रया न शोभन्ते पंडिता वनिता लताः'ની પામર મનોવૃત્તિ કાઢી નાખી, રાજાશ્રયની હાનિકર પદ્ધતિ બંધ કરી અને સ્વતંત્ર જલસાઓ શરૂ કર્યા. આ તેમના સ્વતંત્ર અને તેજસ્વી કાર્યથી પ્રજામાં સંગીતપ્રીતિ ઉત્પન્ન થઈ.

છેલ્લાં આઠ વરસમાં પંડિતજીએ હિંદુસ્તાનના દરેક પ્રાંતમાં નાનાં મોટાં શહેરોમાં જઈ ત્યાં સંગીતના જલસાઓ, રામાયણ-પ્રવચન, હરિકીર્તન ઇત્યાદિ દ્વારા સંગીતનો પ્રચાર કર્યો હતો. તેમ જ હિંદુસ્તાનના દરેક ઘરમાં 'રઘુપતિ રાઘવ રાજા રામ, પતિતપાવન સીતારામ' એ ધૂનનો પ્રચાર એમણે કર્યો છે. સાધુસંતોના સહવાસથી, નિરંતર ધાર્મિક પ્રવચન, પારાયણ, કીર્તન વગેરે કરવાથી એમની મૂળની સદ્‌વૃત્તિઓને વેગ મળ્યો અને તેનું રૂપાન્તર અખંડ ભગવદ્‌ગીતમાં થયું. છેલ્લાં પાંત્રીસ વર્ષમાં એમણે સંગીત દ્વારા ભારતવર્ષની જે સેવા કરી છે, તેથી સંગીતકળા અને વિદ્યાને ગૌરવ પ્રાપ્ત

થયું છે. પણ હવે પંડિતજીના વજ્રદેહ ઉપર અવિશ્રાંત મહેનત અને માનસિક ક્લેશની અસર થવા લાગી હતી. તેમનું મિરજમાં ઑગસ્ટની ૨૧મીએ (૧૯૩૧) ઓગણસાઠ વર્ષની ઉમરે દેહાવસાન થયું. એમના જવાથી સંગીતદેવીનો પનોતો પુત્ર ગયો છે અને તેની ખોટ વણપુરાયેલી જ રહેશે. તથાપિ એમનું કાર્ય એમના શિષ્યોની આગળ છે. એમના શિષ્યોએ એમની પાસેથી સ્ફુરણા લઈને એમનું જ કાર્ય ક્યારનુંયે શરૂ કર્યું છે. હવે એમના સ્મરણથી જ એ કાર્યને વેગ મળો અને ઈશ્વર એમના આત્માને શાંતિ આપો એટલું ઇચ્છી આ લેખ સમાપ્ત કરું છું.

શ્રી. પુંડરીક વિઠ્ઠલ વિરચિત રાગમાલા

શ્રી ક્ષેત્ર ડાકોરથી એક સંસ્કૃત હસ્તલિખિત પોથી શ્રી. પૂ. કાકાસાહેબ કાલેલકરના અનુગ્રહથી મારા હાથમાં આવી છે. એ પોથીનાં ૩૦ પાનાં બંને બાજુએ લખેલાં છે. દરેક પાનું ૭‌॥ ઇંચ પહોળું અને ૪॥ ઇંચ લાંબું છે. બંને બાજુએ એક એક ઇંચનો સમાસ છે. દરેક પૃષ્ઠ ઉપર ૧૦ થી ૧૧ લીટીઓ છે.

પ્રસ્તુત ગ્રંથના કર્તાનું નામ, તે ક્યારે હયાત હતા, એ જાણવાનું સાધન આ પોથીમાં નથી. પરંતુ એ ગ્રંથ વાંચતાં જ મને પુંડરીક વિઠ્ઠલકૃત 'રાગમાલા' નામનો ગ્રંથ છે એમ લાગ્યું. કારણ એક બે ઠેકાણે પ્રસ્તાર અને ઉદ્દિષ્ટની વ્યાખ્યા આપતાં તેમાં વિઠ્ઠલ નામ આવવાથી પુંડરીક વિઠ્ઠલ યાદ આવ્યા. અને તેને સરખાવવા માટે મેં તેની છાપેલ પ્રત જોઈ. એ છાપેલ પ્રત નિર્ણયસાગર પ્રેસમાં મુંબઈના સૉલિસિટર શ્રી. ભાલચંદ્ર સીતારામ સુકથનકર એમ. એ.એ પ્રસિદ્ધ કરી છે અને એ ગ્રંથનું સંશોધન પણ પ્રખ્યાત

સંગીતશાસ્ત્રી ગણપતરાવ ગોપાળરાવ બર્વે તેમ જ નારાયણ ગોવિંદ રાતંજનકર એ બંનેએ ઈ. સ. ૧૯૧૪ માં કર્યું છે.

મૂળ ગ્રંથનું પ્રકાશન તો થયું જ છે પરંતુ મારા હાથમાં જે પોથી આવી છે તે પોથીમાં કેટલાક શ્લોકો વધારે છે. પોથીમાં આરંભ 'श्री गणेशाय नमः' કરીને પછી

शुद्ध छायालगाभिज्ञो मूर्छनाग्रामतानवित् ।
सतालो रंजकं गीतं यो गायति स गायनः ॥

આમ આરંભ કર્યો છે. ત્યાર પછી આગળ ૨૧ શ્લોકો છે. એ ૨૧ અને પહેલો શ્લોક મળીને ૨૨ શ્લોકમાં ગાયકનું લક્ષણ, ગાયકના ગુણદોષ, નાદનાં સ્થાનો, શ્રુતિ, સ્વર, ગ્રામ, મૂર્છના, તાન, પ્રસ્તાર, તેની સંખ્યા, નષ્ટ, ઉદ્દિષ્ટ, વર્ણ, અલંકાર, ગમક, છાયા, આલપ્તિના ભેદ, રાગની સ્થાપના, રાગનાં લક્ષણો, પ્રબંધ લક્ષણ, તેના ગુણદોષ, વાગ્ગેયકારની વ્યાખ્યા, એટલું જ ઉદ્દિષ્ટ છ શ્લોકમાં કહ્યું છે. પછી ગાયકના ગુણદોષોના સોળ શ્લોકો છે. એમ મળીને બાવીસ શ્લોકો થાય છે. પ્રસ્તુત બાવીસ શ્લોક નીચે આપું છું.

शुद्ध छायालगाभिज्ञो मूर्छनाग्रामतानवित् ।
सतालो रंजकं गीतं यो गायति स गायनः ॥
× एकल्लो यमलो वृन्द गायनश्चेति स त्रिधा ।
× एक एव तु यो गायेदसावेकल्लगायनः ॥
× सद्वितीयो यमलकः सवृन्दो वृन्द गायनः ।
× गातृवादकसंघातो वृन्द मित्यभिधीयते ॥

इति गायनः

गायनस्य गृणा दोषा नादस्थान श्रति स्वराः ।
ग्रामश्चमूर्छनास्तानाः प्रस्तारस्तस्य संख्यका ॥

नष्टोद्दिष्टो (ष्टौ) त्त (त) तो वर्णालंकार गमकास्ततः ।
छायाश्चालप्ति भेदाश्च रागस्य स्थापनं ततः ॥
रागलक्ष्मस्वरूपाणि प्रबंधलक्षणानिच ।
प्रबंधगुणदोषाश्च ततो वाग्गेयकारकः ॥
इत्युद्दिष्टाः क्रमात्तेषां प्रवक्षाम्यथ लक्षणं ।
सुष (ध)टश्च सुशारीर ग्रहमोक्षविचक्षणः ॥
विविधालप्ति निपुणः श्रावकः सांप्रदायिकः ।
आयत्तकंठवान् शुद्धछायालगविशेषवित् ॥
जितश्रमः सावधानो गायनानां गुणा दश ।
तत्त स्थान यथा योग्यं घटयन् सुघटः स्मृतः ॥
तार माधुर्य पुष्टिंच स्निग्धानुध्वनिकान्तिता ।
तत्सुशारीरमित्युक्तं शारीरेण सहोद्भवात् ।
गीतारंभ समाप्त्योश्च लयतालग्रहानुगः ॥
गीतनिर्वाहकः प्रोक्तो ग्रहमोक्षविचक्षणः ।
आलापरूपकालापंभंजन्यालपनेषुच ॥
विविधालप्तिनिपुणास्तत्तदालप्तिकोविदः ।
दूरात्तु श्रूयते यस्मात् ध्वनिः श्रावक उच्यते ॥
गुरुशिक्षानुसारेण साधकः सांप्रदायिकः ।
स्वाधीनध्वनिप्राचुर्य स्मृतश्चायत्तकंठवान् ॥
शुद्दे छायालगेच्चैव हिताहितविचारवान् ।
मतिमान् यः स शुद्धादिछायालगविशेषवित् ॥
अभ्यासततपरो धीमान् त्रिसंध्यं च जितःश्रमः ।

इति गायनगुणाः

अव्यवास्थित सीत्कारी कपिलाव्यक्तकोद्भडाः ।
वितालो दुष्ट विरसौ व्यंगांगः सानुनासिकः ॥

इत्ये ते दश दोषाःस्युः प्रसिद्धा गायनाग्रिषु ।
स्थानभ्रष्टः सप (म ?)प्राप्तुमशक्तस्त्वव्यवस्थितः ॥
मुहः सीत्कारतां कुर्वन् सीत्कारी कथितो बुधैः ।
कपिलः सनु (तु ?) योगायेत्स्वरान्यूनाधिकश्रुतान् ॥
× गद्गदध्वनिरव्यक्त वर्णस्त्वव्यक्तउच्यते ।
× छागवध्वनि (द्रूदनं) कुर्वन्नुद्धडोऽधम गायनः ॥
कालज्ञानविहिनो यो विताालस्ताल विच्युतः ।
उद्दृष्टो (उद्धृष्टो)विरसोद्घोषः काकवत्कर(र्क)शब्दभाक् ॥
+ विरसो नीरसो वर्ज्य स्वरगानादपस्वतः (रः) ।
गलगल्ल शिरोनेत्र करादीनां विकारतः ॥
गायन् व्यंगांगकश्वासोवधमाधमगायन ! ।
× यदा नासिकया गायन् गीयते सानुनासिकः ॥

इति गायनदोषः

હવે છાપેલ પ્રતમાં જે આરંભમાં ૨ાા શ્લોકો આવ્યા છે તે મારી હસ્તલિખિત પ્રતમાં નથી; તે આ પ્રમાણે છે.

कल्याणं बहुलं देशी वसंतं ललितं मुदे ।
नरनारायणं वंदे श्रीसारंग विभासकम् ॥
विठ्ठलेनसमुध्धृत्य सारं ग्रंथार्थनिर्णयात् ।
श्रीमत्कपिलमुन्यर्थं क्रियते रागमालिका ॥
रागहेतुकनादस्य भेदानादो वदाम्यहम् ।

આના પછી .

मनोयुक्तं विवक्षात्मा हन्ति वह्निंमनोऽनिलः । એ શ્લોક છે. અને એ શ્લોકથી છાપેલ અને મારી હસ્તલિખિત પ્રતોના શ્લોકોનો ક્રમ એક જ છે.

પ્રસ્તુત ગ્રંથકર્તાના બીજા બે ગ્રંથો 'सद्राग चंद्रोदय' અને 'रागमंजरी' એ બન્ને પ્રસિદ્ધ થયા છે. તેમાં रागमंजरी ગ્રંથ પુનાના પંડિત દત્તાત્રેય કેશવ જોષીએ પ્રસિદ્ધ કર્યો છે. તેની પ્રસ્તાવના લખતાં પુંડરીક વિઠ્ઠલકૃત 'नृत्यनिर्णय' નામના ગ્રંથનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એમાં પુંડરીક વિઠ્ઠલ અકબર બાદશાહના દરબારમાં હતા એમ તેઓ તે ગ્રંથના પહેલા શ્લોક ઉપરથી તારવી કાઢે છે.

પુંડરીક વિઠ્ઠલકૃત રાગમાલા એ ગ્રંથ આત્તરીય સંગીત-પદ્ધતિનું વિવેચન કરે છે. પોતે દક્ષિણ સંગીતના હિમાયતી હોવા છતાં ઉત્તર તરફ આવીને ઉત્તરના રાગોનું ભાર્યાપુત્રનું વર્ગીકરણ કરી બતાવવાનો એમનો પ્રયત્ન સફળ થયો છે, એમ પંડિત જોષીનું કથન મને પણ ઠીક લાગે છે.

આવી રીતે બન્ને પદ્ધતિઓનું અવલોકન કરી તેમાંથી કંઈક સિદ્ધાંત તારવી કાઢી તેનું દિગ્દર્શન પુંડરીક વિઠ્ઠલે પોતાના ગ્રંથમાં કર્યું છે. પુંડરીક વિઠ્ઠલ ખાનદેશના ફરૂકી વંશના બાદશાહ બુરહાનખાં પાસે હતો. પછી અકબરના સરદાર રાજા ભગવાનદાસના પુત્ર માધવસિંહ અને માનસિંહ પાસે હતો. પછી અકબર પાસે હતો, એમ પંડિત જોષીએ પોતાની પ્રસ્તાવનામાં જણાવ્યું છે.

પુંડરીક વિઠ્ઠલના ગ્રંથ ઉપરથી આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આપણા ઉત્તર તરફના આર્યસંગીત ઉપર ફારસી સંસ્કૃતિની કેવી અસર થતી હતી. પુંડરીક વિઠ્ઠલે ફારસી રાગનાં નામો પોતાના રાગ સાથે સરખાવ્યાં છે, તે ઉપરથી એ સમજી શકાય છે. દાખલા તરીકે નીચેનાં નામો જુઓ.

संस्कृत नाम	ફારસી નામ
देवगंधार	રહાહી
कानडा	નિશાબર
सारंग	માહુર
बंगाल	જંગુલ
देशी	આહંગ
मल्हार	બારા
केदार	સુહા
धनासी	ઇરાયકા
जिजावंती	હૌસૈની
मालव	મુંસલીકક
कल्याण	યમન
बिलावल	સરફરદા
देशीकार	બાખરેજ
आसावरी	હિજેજ
देवगिरि	મુશાક

આ નામો રાગમંજરીમાં છે. રાગમાલામાં પણ યાવનીતોડિકા, સરફરદા, બિલાવલ, યમન, કલ્યાણ, બાખરેજ ઇત્યાદિ રાગનાં લક્ષણો ઉપરથી એ જ વાતની પ્રતીતિ થશે.

પુંડરીક વિઠ્ઠલના ગ્રંથમાં એક વાત સ્પષ્ટ લખી છે તે એ છે કે બાવીસ શ્રુતિઓમાંથી પાંચમી, છઠ્ઠી, અઢારમી, અને ઓગણીસમી એમ ચાર શ્રુતિઓનું ગાયનમાં પ્રયોજન નથી. ગાયનમાં ૧૮ શ્રુતિઓનું જ પ્રયોજન છે એમ લખ્યું છે. જુઓ,

पंचम्याष्टादशी षष्ठी तथा चैकोनविंशतिः ॥
चतस्रः श्रुतयश्चैता रागाद्यैरप्रयोजकाः ।
शेषा अष्टादशैवस्युः श्रुतयःस्वरबोधकाः ॥

તેમ જ,

षड्जादीनां स्थितिः प्रोक्ता प्रथमा भरतादिभिः ।
असपाः *पूर्वपूर्वास्ते संचरत्युत्तरोत्तरम् ॥
त्रिस्त्रिर्गतीस्ते प्रत्येकं यांतिगश्च चतुर्गतीः ।
यद्यद्रागोपयोगः स्यात्तत्तदिच्छागतिर्भवेत् ॥

એટલે ષડ્જાદિ સ્વરોની પ્રથમ સ્થિતિ એટલે તેનાં શુદ્ધ સ્થાનો છે. ષડ્જ અને પંચમ વગરના બાકીના પાંચ સ્વરો ઉત્તરોત્તર સંચરે છે. એટલે એમની તીવ્ર વિકૃતિ થઈ શકે છે. આ ઉપરથી સ્વરની કોમલ વિકૃતિને આમાં સ્થાન નથી. દક્ષિણ પદ્ધતિમાં સ્વરની વિકૃતિ સ્વરની પછી હોય છે. એ વાત પ્રસિદ્ધ જ છે.

આટલું વિવેચન આ ગ્રંથને માટે બસ છે. હું આશા રાખું છું કે સંગીતના સંશોધનની બાબતમાં વિદ્વાન લોકો રસ લેશે.

---

* મારી પોથીમાં "स्वस्व पूर्वातः" એવો પાઠ છે.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૧

પ્રાણીમાત્રને આનંદ આપનારી સંગીત જેવી બીજી વસ્તુ નથી. સંગીતનું મૂળ જોવા જતાં "ઋષિનું કુળ અને નદીનું મૂળ" એ કહેવત યાદ આવે છે. સંગીતની ઉત્પત્તિના ઇતિહાસ સંબંધી એક પરંપરા પ્રાચીન સંગીતગ્રંથોમાં મળી આવે છેઃ—

सामवेदादिदं गीतं संजग्राह पितामहः ।
तद्गीतं नारदायैव तेन लोकेषु वर्णितम् ॥

संगीतमकरंद, प्रथम पाद, श्लो. १८.

આ પ્રમાણે ઉત્પત્તિ મળે છે, પરંતુ આથી ઇતિહાસ-સંશોધકનું સમાધાન શું થઈ શકે? વેદોનો ઉગમ જેમ બ્રહ્માથી તેમ જ સંગીતશાસ્ત્રનો ઉગમ પણ બ્રહ્મદેવથી કલ્પી શકાય. ઉપરની ઉક્તિથી સંગીતનું પ્રાચીનત્વ વેદકાળ જેટલું જ સિદ્ધ થાય છે. અસ્તુ.

પ્રસ્તુત વિષયની ઐતિહાસિક ચર્ચા કરતા પહેલાં એ વિષયની રચના કેવી રીતે કરવામાં આવશે તે બાબતમાં બે શબ્દ લખવાની જરૂર છે.

હિંદુસ્તાનના ઇતિહાસમાં પ્રાચીન યુગ એટલે કે વેદકાળ. તે કાળ કેટલાક વિદ્વાનોના મતાનુસાર ઈ. પૂ. ૫૦૦૦ થી ૧૦૦૦૦ વર્ષ છે, છતાં ઈ. પૂ. ૧૫૦૦ કરતાં તો તે અર્વાચીન નથી જ એ વિષે તો બધા સંમત જ છે. તેથી તે વખતના વૈદિક વાઙ્મયમાં મળતા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો લઈને તેનો નિષ્કર્ષ કાઢી, ત્યાર પછી પાલિ અને પ્રાકૃત ગ્રંથો તેમ જ મહાભારત, રામાયણ વગેરે ગ્રંથો, પુરાણ, કાવ્ય, નાટક વગેરેના ગ્રંથો, તેમના સમય, અને સંગીત-વિષયક પુરાણું સાહિત્ય ઇત્યાદિ જે જે મળી આવે છે તે બધા ઉપર થોડી થોડી માહિતી આપવાનું યોગ્ય ધાર્યું છે.

વૈદિક વાઙ્મયના ઇતિહાસ તરફ દૃષ્ટિ કરતાં એમ જણાઈ આવે છે કે ઇતર વિદ્યા, શાસ્ત્ર અને કળાની જેટલા પ્રમાણમાં આર્યાવર્તમાં ઉન્નતિ હતી તેટલા જ પ્રમાણમાં સંગીતની પણ હતી. સંગીતનું સ્થાન ધાર્મિક અને સામાજિક જીવનમાં ઉચ્ચ હતું. ચાર વેદ પૈકી સામવેદ એ ગાયનનો સ્વતંત્ર વેદ માનવામાં આવે છે એનું કારણ તેની બધી ઋચાઓ ગાયનબદ્ધ છે. નરમેધ, અશ્વમેધ ઇ. ધાર્મિક મહોત્સવના પ્રસંગે સંગીત અત્યંત આવશ્યક હતું. દેવતાઓની સ્તુતિવિષયક ઋગ્વેદની ઋચાઓ જુદી કાઢીને તેનો એક સ્વતંત્ર વેદ બનાવ્યો, તે જ સામવેદ. ચાર વેદ પૈકી પહેલા ત્રણ—ઋગ્, યજુઃ અને સામ—એ અગ્નિ, વાયુ અને સૂર્યથી ઉત્પન્ન થયેલા છે એવું વર્ણન શતપથ બ્રાહ્મણમાં આવે છે

(જુઓ ૧,૧,૫,૮, अग्नेर्ऋग्वेदो, वायोर्यजुर्वेदः, सूर्यात्सामः). સામવેદની એકંદર ઋચાઓ ૧૮૧૦ છે, અને તે સામવેદ-સંહિતામાં મળે છે. આ ૧૮૧૦ પૈકી કેટલીક ઋચાઓની પુનરુક્તિ બાદ કરતાં ખરી ઋચાઓ ૧૫૪૯ રહે છે. એ ૧૫૪૯ ઋચાઓમાંથી ઘણીખરી ઋગ્વેદમાંથી લીધેલી છે, ફક્ત ૭૫ ઋચાઓ સ્વતંત્ર છે. આખી સામસંહિતા બે ભાગમાં છે: આર્ચિક અને ઉત્તરાર્ચિક. આ બંને ભાગમાં જે ઋચાઓ છે તે ગાયત્રી, જગતી, ત્રિષ્ટુપ, પ્રગાથ ઇત્યાદિ વૈદિક છંદોમાં છે. આ છંદો ઉપરથી એ ઋચાઓ ગાયન કરવા માટે જ ચૂંટાયેલી હોય એમ લાગે છે. જેમ હાલના શાર્દૂલવિક્રીડિત વગેરે વૃત્તો બોલાતા સાંભળવાથી ગાયનની પ્રતીતિ થાય છે તેમ સામવેદમાં આવતા છંદો વિષે થતું હશે. સંહિતાના જે બે ભાગ કરવામાં આવ્યા છે તેનો હેતુ ગાન જ છે. પહેલા આર્ચિક વિભાગમાં ૫૮૫ ગાયનની ઋચાઓ છે. તે જુદા જુદા છંદમાં છે. પ્રત્યેક ઋચાને યોનિ કહે છે. જેમ એક રાગ અનેક તાલમાં ગાઈ શકાય છે તેમ ઋચાઓ અનેક છંદમાં ગાઈ શકાય છે. જો કે એક છંદમાં અનેક ઋચાઓ ગાઈ શકાય, તો પણ કેટલીક ઋચાઓના અમુક ચોક્કસ છંદ માનેલા છે. તે પ્રમાણે આર્ચિક એટલે ૫૨૫ ઋચાઓનો એક સંગ્રહ. બીજા વિભાગ ઉત્તરાર્ચિકમાં ત્રણ ત્રણ ઋચાઓનું એક પદ, એવાં ૪૦૦ પદો છે. આ પદોનાં ગાયનો યજ્ઞ પ્રસંગે થતાં હતાં.

યજ્ઞના પ્રસંગે ઘણી જુદી જુદી જાતના વિદ્વાનો આવીને ભાગ લેતા હતા. યજ્ઞભૂમિ તૈયાર કરવા માટે ભૂમિતિજ્ઞની, શુભમુહૂર્ત પર આરંભ કરવા માટે જ્યોતિષજ્ઞની,

વેદવેદાંગજ્ઞ, મીમાંસક, કર્મવાદી વગેરેની તથા ગાયક વર્ગની આવશ્યકતા હોવાથી ઘણા વિદ્વાનો યજ્ઞસભામાં હાજર રહેતા હતા. એ ઉપરથી જુદી જુદી પાઠશાળાઓ તે વખતમાં હશે એમ લાગે છે. સામવેદના એ વિભાગ ઉપરથી પાઠ્ય અને ગેય એ બે શબ્દ યાદ આવે છે. સાધારણ પ્રસંગે પાઠ્યનો ઉપયોગ કરાતો હશે અને મોટા મેળાવડામાં—મહાન યજ્ઞની સભાઓમાં—ગેયનો ઉપયોગ થતો હશે. ખાસ યજ્ઞને વખતે ઉત્તરાર્ચિકની ઋચાઓનો જ ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો.

શબ્દોના ઉચ્ચારણ પ્રમાણે ચિહ્નો એ ભાગમાં આપેલાં છે. તેમાં સ્વરોનાં ચિહ્નો પણ આપેલાં છે. ગાતી વખતે પુનરાવૃત્તિ અને પ્રક્ષેપનાં રૂપો જેવી રીતે થાય છે તેવી જ રીતે આપવામાં આવેલાં છે. તેને સ્તોમ કહે છે. સ્તોમનું સ્વરૂપ સામબ્રાહ્મણમાં આપેલું છે. (જુઓ તૈત્તિરીય-સંહિતા, પ્રથમ કાંડ, અષ્ટમ પ્રપાઠક, ૧૩ મા અનુવાક ઉપરની ટીકાઃ–तिसृभ्यो हिं करोति स प्रथमया तिसृभ्यो हिं करोति स मध्यमया तिसृभ्यो हिं करोति स उत्तमयोद्यती त्रिवृत्तो विष्टुतिः) એટલે ત્રણ ઋચાઓનું જે આખું પદ ગાવાનું હોય તે પહેલી ઋચાના ઢાળમાં ગાવું એ એક પ્રકાર, બીજી ઋચાના ઢાળમાં ગાવું એ બીજો પ્રકાર, તેમ જ ત્રીજી ઋચામાં ગાવું તે ત્રીજો પ્રકાર.[1]

---

૧. સોમયાજી વેદશાસ્ત્રસંપન્ન કાશીનાથ શાસ્ત્રી લેલે કૃત અનુવાદ ઉપરથી.

પ્રાચીનસ્વરલેખનપદ્ધતિ: આ પદ્ધતિમાં જે સામ છે તે त, का, ण[2] ૪૦ અક્ષરની મદદથી કરેલ છે. ઘણી વખત સપ્ત સ્વરને માટે ૧,૨,૩,૪,૫,૬,૭, એ આંકડાઓ પણ જોવામાં આવે છે. સામવેદ ગાવાની પદ્ધતિ નારદીયશિક્ષામાં આપેલી છે. એ પદ્ધતિમાં સામગાયક પોતાના હાથ અને આંગળીઓ ચલાવીને જુદા જુદા સ્વર ઉપર જોર આપે છે.

આર્ચિક ગાયનમાં બીજા બે વિભાગ 'ગ્રામ' અને 'આરણ્ય' એવા છે, જેને 'ઉહ' અને 'ઉહ્ય' પણ કહે છે. વસ્તીમાં ગવાતાં 'ગ્રામ' કહેવાય અને અરણ્યમાં ગવાતાં 'આરણ્ય.'

સામવેદનું આટલું વિવેચન કર્યા પછી ઋગ્વેદ અને અથર્વવેદ ઉપર આવીએ. ઋગ્વેદમાં સપ્તસ્વરોને સપ્તધાતુ તરીકે ઉલ્લેખ્યા છે. माता यन्मन्तुर्यूथस्य पूर्व्याभि वाणस्य सप्तधातुरिज्जनः। ऋग्० मं० १०. ३२–४.

ગાયકને 'ઉદ્‌ગાતા' કહે છે. શકુનિ પક્ષીને સંબોધતાં તેને ઉદ્‌ગાતાની સાથે સરખાવે છે.

उद्‌गातेव शकुने साम गायसि।
ब्रह्मपुत्र इव सवनेषु शंससि॥ ऋग्. मं. २. ४३–२.

વીણા વગાડનારને માટે वीणागाथिन् અને वीणावय એ બે શબ્દો આવે છે. ઋગ્વેદમાં ચાર પ્રકારનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે. તે ઉપરથી જણાય છે કે વાદનવિદ્યામાં તે વખતના લોકો કુશળ હશે. વાદ્યોના तत, वितत, घन,

---

૨. ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિતનાં આ ચિહ્નો હોય એમ મને લાગે છે.

सुषिर એવા ચાર પ્રકાર છે. तत એટલે તંતુવાદ્ય. वितत એટલે ચર્મવાદ્ય. घन એટલે ધાતવાદ્ય. सुषिर એટલે વાયુવાદ્ય. તતવાદ્યમાં कर्करिનો ઉલ્લેખ આવે છે.

आवदंस्त्वं शकुने भद्रमा वद तूष्णीमासीनः सुमतिं चिकिद्धि नः ।
यदुत्पन्वदसि कर्करियथा बृहद् वदेम विदथे सुवीराः ॥

ऋग्. मं. २. ४३–३.

તતવાદ્ય પૈકી બીજો ઉલ્લેખ कांडवीणाનો આવે છે:—
आघाटयो घाटलिकाः कांडवीणाः । काठकसंहिता ३४–५.

આમાં आघाटि શબ્દ ઘનવાદ્યસૂચક છે, જેને અંગ્રેજીમાં Cymbal કહે છે. ઘનવાદ્યની વ્યાખ્યા कांस्यतालादिकं घनम् એમ સંગીતગ્રંથોમાં મળે છે.

આઘાટિનો બીજો ઉલ્લેખ અથર્વવેદ મં. ૪,૩૭,૫ માં આવે છે. અપ્સરાઓને સંબોધતાં કહે છે:—यत्र व ह प्रेङ्खा हरिता अर्जुना उत यत्राघाटाः कर्कर्यः संवदन्ति तत् परे ता अप्सरसः प्रतिबुद्धा अभूतन । 'હે અપ્સરાઓ, જ્યાં લીલો અને ધોળો હિંડોળો છે, અને જ્યાં આઘાટ કર્કરિની સાથે સંવદે છે, ત્યાં તમે જાઓ.'

આ સૂત્રમાં બંને વાદ્યોના ઉલ્લેખ આવે છે. અને આખું સૂત્ર નૃત્યસૂચક હોય એમ જણાય છે. સાયણાચાર્ય પોતાના ભાષ્યમાં પણ કહે છે:—तथा यत्र यस्मिन्देशे आघाटा आहन्यमाना वाद्यमानाः कर्कर्यः वाद्यविशेषाः संवदन्ति એટલે કે 'युष्मन्नृत्तानुगुण्येन सामानं ध्वनन्ति.'[3] આમાં નૃત્યની સાથે

---

૩. आघाटिનો સાયણાચાર્ય 'आहन्यमानाः' એવો અર્થ કરતા દેખાય છે પણ બીજા વિદ્વાનો તેનો અર્થ પણ વાદ્યવિશેષ કરે છે.

કયા પ્રકારનાં વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હશે તેનો ખ્યાલ આવે છે.

તંતુવાદ્યમાંથી ત્રીજું વાદ્ય જેને वाण કહે છે તેનો ઉલ્લેખ ऋग्. मं. ૯. ૯૭–૮; ૧૦. ૩૨–૪ માં આવે છે: वाणस्य सप्तधातुरिज्जनः । વાણ એટલે વીણાવાદ્ય એમ કહીએ તો ચાલે. પછીના ગ્રંથોમાં એ વાદ્યનું લક્ષણ પણ મળે છે. આ લક્ષણ જોતાં તે વાદ્ય હાલના સારમંડલ જેવું દેખાય છે. તેનું વિવેચન પછી કરીશું.

વાણનો એક બીજો અર્થ ऋग्. मं. ૮. ૨૦–૮ માં દેખાય છે. સાયણાચાર્ય એનો અર્થ મરુદ્વીણા કરે છે.

વિતત વાદ્યમાં દુન્દુભિનો ઉલ્લેખ આવે છે. ખાંડણિયાને ઉલ્લેખીને કહે છે:—यच्चिद्धि त्वं गृहेगृह उलूखलाक युज्यसे इह द्युमत्तमं वद जयतामिव दुन्दुभिः । ऋग्. मं. १. २८–५.

તેમ જ आमूरज प्रत्यावर्तयेमाः केतुमद्दुन्दुभिर्वावदीति समश्वपर्णाश्च रति नो नरो अस्माकमिन्द्र रथिनो जयन्तु । ऋग्. मं. ६. ૪૭–૩૧.

જે વાદ્યના ભયંકર ઘોષ છે તે વાદ્યના ઉલ્લેખ ऋ. मं. ૮. ૬૯–૯ માં આવે છે.

अव स्वराति गर्गरो गोधा परि सनिष्वणत् ।
पिङ्गा परि चनिष्कददिन्द्राय ब्रह्मोद्यतं ॥

આ ત્રણ પ્રકારનાં ગર્ગર, ગોધા, પિંગા એ વાદ્યો રણવાદ્યો હશે. પિંગા એ સુષિર, ગોધા ચર્મવાદ્ય અને ગર્ગર એ તંતુવાદ્ય હશે. સુષિર વાદ્યનો બીજો ઉલ્લેખ बाकुरનો આવે છે. એનો અર્થ શંખ જેવો લાગે છે.

यवं वृकेणाश्विना वपंतेषं दुहन्ता मनुषाय दस्रा अभि दस्युं बकुरेणा धमन्तोरु ज्योतिश्चक्रथुरार्याय ॥ આમાં બકુર વાદ્ય ફૂંકીને અશ્વિનોએ દસ્યુને હરાવ્યા. સુષિર વાદ્યનો ત્રીજો ઉલ્લેખ ऋग्० मं. १०, १३५, ७ માં આવે છે:

इदं यमस्य सादनं देवमानं यदुच्यते ।
इयमस्य धम्यते नाळीरयं गीर्भिः परिष्कृतः ॥

'આ યમનું ઘર છે. તેને દેવમાન કહે છે. એમાં ગાયન વડે નાળી ફૂંકાય છે.'

આ પ્રમાણે તતવિતતાદિ ચાર વાદ્યોના ઉલ્લેખ ઋગ્વેદમાં મળી આવ્યા તે ઉપરથી જણાય છે કે તે વખતે ગાયન સાથે વાદ્ય વગાડવાનો પ્રચાર હતો અને તે વખતે તે તે જાતનાં વાદ્ય વગાડનારા પણ હતા. પાછળના ગ્રંથોમાં વિશેષ વર્ણન આવે છે એટલે અહીં એની ચર્ચા કરીશું નહિ.

નૃત્યનો ઉલ્લેખ ઋગ્વેદ મંડળ ૧૦, સૂ. ૭૨, ઋ. ૬માં છે:

"यद्देवा अदः सलिले सुसंरब्धा अतिष्ठत ।
अत्रा वो नृत्यतामिव तीव्रो रेणुरजायत ॥

આમાં ઉષાની સ્તુતિ કરતાં તેનો રંગ નાચનારી સ્ત્રીના પગ વડે ઊડતી ધૂળની સાથે સરખાવ્યો છે. એથી ખુલ્લા મેદાનમાં નૃત્ય કરવાની રીત તે વખતે હતી અને સ્ત્રીઓ પણ આમાં ભાગ લેતી હતી એમ જોવામાં આવે છે.

સામઘોષ કરતી વખતે બીજી જાતનું વેદપઠન બંધ કરવું એવો નિયમ હતો, તેમ જ વાદ્યનો અવાજ થાય તો પણ વેદઘોષ બંધ કરવો એમ લખ્યું છે, એ ઉપરથી સામ-

વેદનાં ગાનો અને તે વિષે પૂર્વકાલીન લોકસમજ અને કલ્પના શી હતી તેનો પણ ખ્યાલ આવે છે (જુઓ, આપસ્તંબ ધર્મસૂત્ર ૧-૩-૧૩, ૧૯,).

હવે સંગીતશાસ્ત્રની પરિભાષાના જે શબ્દો મળી આવે છે તેનો વિચાર કરીશું. ઋક્પ્રતિશાખ્યમાં મન્દ્ર, મધ્ય, તાર એ ત્રણ સ્વરસ્થાનો માટે મન્દ્ર, મધ્યમ અને ઉત્તમ એ શબ્દો આવેલા છે. તેમ જ સપ્ત સ્વરો માટે 'યમ' શબ્દ આવેલો છે; જેમ કે त्रीणि मन्द्रं मध्यममुत्तमं च स्थानान्याहुः सप्त यमातिवाचः ॥ सप्त स्वरा ये यमास्ते । ऋक्प्रातिशाख्य, પટલ ૧૩.

સપ્ત સ્વર કરતાં જુદા કોમલ તીવ્રાદિ સ્વરોના ઉલ્લેખ ઋક્પ્રાતિભાષ્યમાં મળે છે, જેમ કે पृथग्वा ॥ अथवा स्वरेभ्यः पृथग्भूता अन्ये यमाः स्वरेषु वर्तन्ते एतेषां मृदुत्वं तीक्ष्णत्वं च वेदितव्यम् ।

તાલવિભાગમાં ત્રણ લયોનો ઉલ્લેખ મળે છે, तिस्रो वृत्तीरुपदिशन्ति वाचो विलम्बतां मध्यमां च द्रुतां च ॥ तिस्रो वृत्तीर्वाच उपदिशन्त्याचार्याः । ऋ० प्रा० १३–४६.

આમાં લય માટે વૃત્તિ શબ્દ આવ્યો છે. અને એ વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત એ ત્રણ પ્રકારની છે. આ ત્રણ પ્રકારની વૃત્તિનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તે બાબતમાં લખે છે: विलम्बितां बालानामध्यापनादिषूपदिशन्ति । मध्यमां व्यवहारादिषूपदिशन्नि । द्रुतामध्ययनस्य बहुरूपाभ्यास उपदिशन्ति ।

વેદનાં ત્રણ પ્રકારનાં સવનો હોય છે: પ્રાતસવન, મધ્યાહ્ન-સવન અને તાર સવન, જેમાં આ ત્રણ વૃત્તિનો અનુક્રમે ઉપયોગ થાય છે.

પ્રાતઃકાલનું વિશેષ ગાંભીર્ય જાણીને તે વખતનાં સવન વિલંબિત વૃત્તિમાં ગાવાનું પસંદ કરેલું હશે, એ ઉપરથી આ ત્રણે વૃત્તિના કે લયોના શાસ્ત્રીય ઉપયોગ તે વખતના લોકો કરતા હતા એમ જણાય છે.

લયની જે માત્રા હોય તેને પ્રતિવૃત્તિ કહે છે, જેમ કે मात्राविशेषः प्रतिवृत्त्युपैति । માત્રાના ચોક્કસ માપને માટે નીચે પ્રમાણે આપવામાં આવ્યું છે: चाषस्तु वदते मात्रां द्विमात्रां वायसोऽब्रवीत् । शिखी त्रिमात्रो विज्ञेय एष मात्रापरिग्रहः ॥ त्रिमात्रां तु शिखी ब्रूते नकुलस्त्वर्धमात्रिकः ॥ 'ચાષ પક્ષી એક માત્રાનો અવાજ કાઢે છે, કાગડો બે માત્રાનો, મોર ત્રણ માત્રાનો અને નોળિયો અર્ધી માત્રાનો અવાજ કાઢે છે.' शुक्लयजुः प्रातिशाख्य=માં यजुर्वेदेऽपि सप्त स्वरा भवन्ति । (જુઓ ૩, ૪૬૭, ૧૬માં).

આ ઉપરથી સંગીતના શાસ્ત્રીય પારિભાષિક શબ્દો તે વખતમાં બનાવેલા હોવા જોઈએ.

હવે ઋગ્વેદની કે બીજા વેદની ઋચાઓ ઉપર જે સ્વરોનાં ચિહ્નો વાપર્યાં છે તે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત સ્વરોનાં દર્શક છે. સ્વરોના આ ત્રણ વિભાગમાં સપ્ત સ્વરો આવે છે તેની વહેંચણી उदात्ते निशादगान्धारौ अनुदात्त ऋषभधैवतौ । स्वरितप्रभवा ह्येते षड्जमध्यमपञ्चमाः ॥ આવી રીતે કરેલી ઘણા સંગીતગ્રંથોમાં મળી આવે છે. પરંતુ ઋચા ગાતી વખતે તે સ્વરો કેવી રીતે વાપરવા એ વિષે બરાબર ખુલાસો નથી.

एकान्तरः स्वरोह्यृक्षु गाथासुव्यन्तरः स्वरः ।
सामसुत्र्यन्तरं विद्यादेतावत्स्वरतोऽन्तरम् ॥ (नारदीयशिक्षा १,३).

આ શ્લોક નારદીયશિક્ષામાં પ્રથમ કંડિકામાં આવે છે અને ઋગ્વેદની ઋચાઓ એક સ્વરમાં, યજુર્વેદની બે સ્વરમાં, અને સામની ત્રણ સ્વરમાં ગવાય છે એવો તેનો અર્થ છે. પરંતુ નારદીયશિક્ષા એ ગ્રંથ વેદ જેવો પુરાણો નથી, તેથી ઋચાઓ ગાવા સંબંધી આ માહિતી પૂર્ણ હશે એમ લાગતું નથી.

વેદની પછી બ્રાહ્મણ, આરણ્યક, ઉપનિષદ્ અને સૂત્રો આવે છે. આ ગ્રંથોનો કાળ ઈ૦ પૂ૦ ૮૦૦ થી ૪૦૦ સુધી છે. તેમ જ સૂત્રોનો કાળ ઈ૦ પૂ૦ ૪૦૦ સુધીનો છે એમ સાધારણ રીતે મનાય છે. હવે આપણે બ્રાહ્મણગ્રંથો લઈએ.

બ્રાહ્મણકાળમાં સંગીતની ઉન્નતિ વેદકાળ કરતાં વિશેષ જણાય છે. તે વખતમાં સંગીતની પરિભાષામાં વધારો થયો હોય એમ લાગે છે. વીણા વગાડનારને માટે वीणावद तेम જ સંગીતવૃન્દના નાયકને માટે वीणागणगित् શબ્દ આવે છે. (જુઓ તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ ૩,૯,૧૪,૧ તેમ જ શતપથ બ્રાહ્મણ ૧૩,૧,૫,૧).

બીજો ઉલ્લેખ શતપથ બ્રાહ્મણમાં ઉત્તરમન્દ્રાનો આવે છે. ઉત્તરમન્દ્રા એ મૂર્છનાનું નામ છે. મૂર્છના એટલે થાટ (Scale). (જુઓ શતપથ બ્રાહ્મણ ૧૩,૪,૨,૮; ૩ ૨,૪,૬; ૧૩,૧,૫, ૧).

આમાં વીણાનો તાર જે થાટમાં મેળવવો હોય તે થાટનું નામ ઉત્તરમંદ્રા આપ્યું છે. (જુઓ शतपथ ब्रा. ૧૩, ૪, ૨, ૮). અને એ થાટ મૂળ શુદ્ધ સપ્ત સ્વરોના જ છે; કેમ કે સંગીતના પ્રાચીન ગ્રંથોમાં ઉત્તરમંદ્રાની વ્યાખ્યા આપી

છે તે જોતાં તે મૂળ સપ્ત સ્વરોમાં જ આવે છે. જેમ કે षड्जे तूत्तरमंद्रादौ रजनी चोत्तरायता ઇત્યાદિ.

પ્રાચીન સંગીતમાં ત્રણ ગ્રામો મનાતા હતા, અને તેમાં પ્રત્યેક ગ્રામની સાત સાત મૂર્છનાઓ મનાતી હતી. એ મૂર્છના એટલે જ થાટ. હવે ષડ્જ નામના ગ્રામની પહેલી મૂર્છનાનું નામ ઉત્તરમંદ્રા છે; અને એ ષડ્જ સ્વર ઉપરથી જ શરૂ થાય છે.

બીજાં વાદ્યોમાંથી તૂણવનો ઉલ્લેખ તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ ૬,૧,૪,૧ અને ૩,૪,૧૩,૧માં આવે છે. તૂણવનો અર્થ વાંસળી છે, તે વાંસની હોય છે. પુરુષમેધ વખતે હોમવાનાં મનુષ્યોની ગણતરીમાં જે વાદ્ય વગાડનારા અથવા ગાનારાનો સમાવેશ કરેલ જોવામાં આવે છે, તેમાં तूणवध्म એટલે વાંસળી વગાડનારનું નામ આવે છે. ૩,૪,૧૫,૧ માં तलव નામનું એક વાદ્ય આવે છે તે વગાડનારનો પણ તે યાદીમાં સમાવેશ છે. વીણા, દુન્દુભિ વગાડનારને પણ તે યાદીમાં સ્થાન છે.

યજ્ઞને વખતે બે બ્રાહ્મણ હાથમાં વીણા લઈને ગાતા હતા, તેનો ઉલ્લેખ આ પ્રમાણે છે:—ब्राह्मणौ वीणागाथिनौ गायतः । श्रिया वा एतद्रूपम् । यद्वीणा । श्रियमेवास्मिन् तद्व्रतः । यदा खलु वै पुरुषः श्रियमश्नुते । वीणास्मै वाद्यते । तदाहुः । यदुभौ ब्राह्मणौ गायेताम् ।

યજ્ઞ વખતે એક બ્રાહ્મણ અને એક ક્ષત્રિય એવી એક વીણા વગાડનારની જોડી હશે એમ પણ લાગે છેઃ—प्रभंशुकास्याच्छ्री स्यात् । न वै ब्राह्मणे विरमत इति । ब्राह्मणो अन्यो गायेत् । राजन्योऽन्यः । ब्रह्म वै ब्राह्मणः ।

ગાયન થયા પછી ગાનારને કે વગાડનારને ઇનામ આપવામાં આવે છે તે બાબતમાં તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ કાંડ ૩, પ્રપાઠક ૯, અનુવાદ ૧૪માં अनोयुक्ते च शते च ददाति એટલે ૧૦૦ બળદનાં ગાડાંઓ ભરીને દ્રવ્ય આપવું એવો ઉલ્લેખ છે.

બ્રાહ્મણ-કાળમાં જે ચાર પ્રકારનાં વાદ્યો વગાડતા હતા તેનો ઉલ્લેખ તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણમાં કાં. ૩, પા. ૪, અનુ. ૧માં આવી રીતે છેઃ—प्रतिश्रुत्काया ऋतुलम् । घोषाय भषम् । अन्ताय बहुवादिनम् । अनन्तायमूकम् । महसे वीणावादनम् । क्रोशाय तूणवध्मम् । आक्रन्दाय दुन्दुभ्याघातम् । अवरस्पराय शङ्खध्मम् । ऋभुभ्यो जितसन्धायम् । साध्येभ्यश्चर्मम्णम् ॥ એમાં વીણા, તૂણ, દુન્દુભિ, શંખ એ ચાર પ્રકારનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે.

આ બધાં વાદ્યો નૃત્યની સાથે આવતાં હોય એમ લાગે છે, જેમ हसाय पुंश्चलूमालभते। वीणावादं गणकं गीताय। यादसे शाबुल्याम् । नर्माय भद्रवतीम् । तूणवध्मं ग्रामण्यम् । पाणिसंघातं नृत्ताय। मोदायानुक्रोशकम् । आनन्दाय तलवम् । તૈ. બ્રા. ૩,૪,૧,૧૫.

દુન્દુભિનું વનસ્પતિ એવું પણ નામ છે. सा वनस्पतिन्प्राविशत् सैषा वाग्वनस्पतिषु वदति या दुन्दुभे या तूणवे या वीणायाम् यद्दीक्षितदण्डं प्रयच्छति ।

વાણવાદ્ય સો તંત્રીનું હોય છે, वाणः शततन्तुर्भवति । (तै. ब्रा. कां ७, ५, ९, २.) ભૂમિદુન્દુભિનો ઉલ્લેખ તે જ સ્થળે આવે છે; दुन्दुभि वाचमवरुन्धते भूमिदुन्दुभिमेव । યજ્ઞક્ષેત્રમાં એક જગાએ જમીનમાં ખાડો કરીને તેનું મોઢું ચામડાથી ઢાંકવું.

બકુર વાદ્ય (ફૂંકવાનું વાદ્ય)નો ઉલ્લેખ બ્રાહ્મણ ગ્રંથમાં ઘણી જગ્યાએ આવે છે. તેનો ઉપયોગ યુદ્ધ વખતે થતો હતો. तै. ब्रा. ૩, ૪, ૭, ૧. श. ब्रा. ૪, ૬ અને ૪, ૧૯. ब्रा. पंचिका. ૧, ૩, ૧ અને ૬, ૭, ૫.

આરણ્યક ગ્રંથોના સમયમાં પણ પહેલાંની માફક જ સંદર્ભો મળી આવે છે. વીણા જે વસ્તુ વડે વગાડવામાં આવે છે, તેને માટે વાદન શબ્દ છે; તેને આપણે હાલમાં 'નખી' કે 'મિજરાફ' કહીએ છીએ. સારમંડળ વગાડીએ તો હાથીદાંતની નખી વાપરીએ છીએ, તેમ જ વીણા વગાડવા માટે વાદનનો ઉપયોગ થતો હશે. ऐ. आ. ૩, ૨, ૫ માં વાદનનો ઉલ્લેખ છે.

ભૂમિદુન્દુભિ વાદ્ય તે વખતે સાધારણ હતું એમ લાગે છે. જેમ લગ્નાદિ મંગળ કાર્યમાં આપણે ત્રાંસાં, ઢોલ વગેરેનો ઉપયોગ કરીએ છીએ તેમ યજ્ઞ વખતે ભૂમિ-દુંદુભિનું વગાડવું સામાન્ય થયું હતું. (જુઓ तै. आ. ૫, ૧, ૫ અથવા પ્રો. કીથનું तै. आ. ભાષાંતર પૃ. ૨૭૭, નોટ ૧૪.)

સંહિતાના ગ્રંથમાં બકુર તો સામાન્ય છે જ. ચર્મવાદ્યમાં આડંબર કે લંબરનો ઉલ્લેખ વાજસેનીયી સંહિતામાં કાંડ ૩૦, અધ્યાય ૧૯, ૨૦ માં નરમેધમાં હોમવાનાં મનુષ્યોની યાદી આપેલી છે તેની સાથે છે. તે આ પ્રમાણે છે, જેમ आडम्बरम् आहन्ति तं कोलाहल कर्तारम् । महसे वीणावादम् । क्रोशाय तूणवध्मम् ।

તેની ટીકામાં वाद्यविशेषं धमनि तथा भूतम् अवरस्पराय शंखध्मम् शङ्खवादकम् महसे वीणावादम् वाणीध्मम् तूणवध्मम् तान् नृत्ताय । आनन्दाय तलवम् ।

કાઠક સંહિતામાં પણ

सर्वासु सूक्तिषु । दुन्दुभयो वदन्ति या दिक्षु वाक्तां तेनावरुन्धते भूमिदुन्दुभिर्भवति यास्यावाक्तां तेनावरुन्धते वीणा वदन्ति या पशुषु वाक्तां तेनावरुन्धते काण्डवीणा वदति यौषधीषु वाक्तां तेनावरुन्धते नाडीतूणवा वदन्ति या वनस्पतिषु वाक्तां तेनावरुन्धते वाणश्शततन्तुर्भवति शतायुर्वै पुरुषश्शतवीर्य्या आयुरेव वीर्यमवरुन्धे ।

આ પ્રમાણે ઉપર દુન્દુભિ, ભૂમિદુન્દુભિ, વીણા, કાંડવીણા, નાડી, તૂણવ, વનસ્પતિ, વાણ, શતતન્તુ ઇત્યાદિ વાદ્યવાચક પારિભાષિક શબ્દો આવે છે. મૈત્રાયણી સંહિતામાં પણ કર્કરી, તૂણવ અને વીણા એ ત્રણ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ અનુક્રમે ૪, ૨, ૯માં અને ૩, ૬, ૮માં મળે છે.

આ બધા ઉપરથી સંહિતાકાળમાં વેદકાળ જેવું જ સંગીતનું મહત્ત્વ હતું અને ધાર્મિક ક્રિયામાં સંગીતની આવશ્યકતા તે વખતના લોકોને ભાસતી એમ આપણે સ્થળે સ્થળે જોઈ શકીએ છીએ.

ઉપનિષદ ગ્રંથોમાં પણ સંગીતને લગતાં વાદ્યોના ઉલ્લેખ, સ્વરોના ઉલ્લેખ, તથા ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય એ ત્રણેના ઉલ્લેખ આવે છેઃ गीतवादिते समुत्तिष्ठतः (જુઓ છાન્દો. ૮, ૨, ૮). તેમ જ કઠોપનિષદમાં अपि सर्वं जीवितमल्पमेव तवैव वाहास्तव नृत्तगीते । कठ. ૧,૨૬. એવો ઉલ્લેખ આવે છે.

છાંદોગ્યોપનિષદમાં સ્વરનું ‘ઉદ્‌ગીત’ એવું નામ છે અને ગાનારને ‘ઉદ્‌ગાતા’ કહે છે. બૃહદારણ્યકોપનિષદમાં દુન્દુભિ, શંખ અને વીણા એ ત્રણેના ઉલ્લેખો આવે છે. (જુઓ બૃહ૦ ૨,૪, ૭ થી ૯,). તેમ જ વીણાવાદ એટલે વીણા

વગાડનારાને ઉલ્લેખ वीणायै तु ग्रहणेन वीणावादस्य वा शब्दो गृहीतः એમ આવે છે.

ઉપનિષદકાળમાં સામગાયનને પ્રચાર વધારે હશે. છાંદોગ્યોપનિષદમાં પહેલા અધ્યાય, ખંડ ૮ સુધી સામગાયનનું વર્ણન આપેલું છે, યજ્ઞ વખતે સામગાયન કરનાર ત્રણ ઉદ્‌ગાતાઓ બહુ કુશળ હોવા જોઈએ વગેરે ઉલ્લેખ છે. ગર્ભોપનિષદમાં ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ એ સાત સ્વરોનાં નામો પહેલા શ્લોકમાં મળે છે. હંસોપનિષદમાં જે વાદ્યો મળે છે તે આ પ્રમાણે છે:—

स एव जप कोटयानादमनुभवति एवं सर्वं हंसवशान्नादो दशविधो जायते । चिणीति प्रथमः । चिञ्चिणीति द्वितीयः । घण्टानादस्तृतीयः । शंखनादश्चतुर्थः । पञ्चमस्तन्त्रीनादः । षष्ठस्तालनादः । सप्तमो वेणुनादः । अष्टमो मृदंगनादः । नवमो भेरीनादः । दशमो मेघनादः ।

ઉપરના સંદર્ભમાં ચારે પ્રકારનાં વાદ્યો મળી આવે છે. આ પ્રમાણે ઉપનિષદકાળમાં ગાયનવાદનનૃત્યાદિના સ્પષ્ટ ઉલ્લેખો, વાદ્યોના ઉલ્લેખો તથા સામગાનવિષયક થોડી માહિતી અને તેનું મહત્ત્વ આટલી બાબતો આપણને મળે છે. એ ઉપરથી સંગીતવિદ્યા તરફ લોકો અત્યંત શુદ્ધ ભાવથી અને ધાર્મિક દૃષ્ટિથી જોતા હતા એમ દેખાય છે.

ઉપનિષદકાળ પછી સૂત્રકાળ આવે છે. આ કાળમાં કર્મકાંડીઓનું પ્રાબલ્ય હોવાથી તે કાળમાં થયેલા ગ્રંથોમાં કર્મો કેવી રીતે કરવાં એ વિષય આવે છે. એથી સંગીત ઉપર વિશેષ માહિતી આપણને મળે એવી આશા છે. પાછળ

આવેલા શતતંત્રી વીણાનો ફરી ઉલ્લેખ શાંખાયન શ્રૌતસૂત્ર ૧૭–૧–૩માં આવે છે. જેમ,

अथैतां वीणां शततंत्रीम् उपकल्पयति । तस्या पालाशी सूना भवति । औदुंबरो दण्डः । अपि औदुंबरी सूना पालाशी दण्डः । तमानडुहेन सवरोहितेन चर्म्मणा बाह्यतो लोम्नाभिषीव्यन्ति । तस्यै मूले दण्डं दशधाति विंध्यति । ता दश दश रज्जू प्रवयन्ति । ता अग्रे नाना बध्नन्ति । दण्डसमासा वीणा शततंत्री भवति । वेतसशाखा सपलाशा वादिन्युपक्लृप्ता भवति । स्वयं न ता वा शरेषीका । धाटकर्करीरव घटारिकाः काण्डवीणाः पिच्छोरा इति पत्न्य उपकल्पयति । उपमुखेन पिच्छोरां वादयेत् । वादनेन काण्डवीणाम् । तां धाटरीरित्याचक्षते । या धाटरी मृदुं वादयेतत्साराति: स्यात् ।

આ સૂત્રમાં શતતંત્રીનું વર્ણન આવે છે. ઉમરાના ઝાડના લાકડાનો દંડ અથવા પલાશનો દંડ લઈને તેને બળદના ચામડાથી એવી રીતે ઢાંકવું કે વાળવાળી બાજુ ઉપર રહે. દંડના મૂળમાં ૧૦ કાણાં પાડી તે પ્રત્યેકમાં ૧૦,૧૦ તાર પરોવી તેને અગ્રમાં બાંધવા. દંડની સપાટી ઉપર સો તાર આવે છે, તેને પલાશ અથવા નેતરની નાની સોટીની નખી વડે વગાડવા. આગળના ભાગમાં ધાટ, કર્કરી, કાંડવીણા ઇ૦નો ઉલ્લેખ છે, તેમ જ પિચ્છોરા વાદ્ય ફૂંકીને વગાડવું અને કાંડવીણા નખીથી (वादनेन) વગાડવી. આ સૂત્ર ઉપરથી તંતુવાદ્યના પ્રધાત તે વખતે વધારે હશે એમ લાગે છે.

યજ્ઞ વખતે જે જે તંતુવાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હતાં તે તે વાદ્યો કયા કયા લાકડાનાં બનાવતા હતા એ અંદાજ ઉપલા સંદર્ભમાં આપ્યો છે. હવે अलाबुवीणानो ઉલ્લેખ અને

તેની માહિતી લાટયાયન શ્રૌતસૂત્ર ૪. ૨. ૧ થી ૧૦ સુધીમાં આવે છે.

अलाबुवीणायां वक्रा कपिशीर्ष्यौ च पूर्वस्यां द्वारि बहि सदसम् ॥ १ ॥

वक्रा कपिशीर्ष्यौ दुन्दुभिश्च प्रतिमंत्रयेत या वक्रायाम् कपिशीर्ष्याम् दुन्दुभौ यच्च वाद्यं घोषो यो महतो महंस्तेन नो राद्धि मा वदेति ॥ २ ॥

महावीणापि शीलवीणे चापरस्यामन्तरीति गौतमशाण्डिल्यौ बहिरिति धानञ्जयः ॥ ३ ॥

अलाबुवीणापि शीलवीणे च प्रतिमंत्रयेतालाबुवीणेऽपिशीली च यं मंत्रमधिजग्मतुस्तेनेदमुपगायतां ते साममहयेष्यत ॥ ४ ॥

पश्चिमेनोपगान् द्वे द्वे एकैका पत्नी काण्डवीणां पिच्छोरां च व्यत्यासं वादयेत ॥ ५ ॥

उपमुखं पिच्छोरा वादनेन काण्डमयीम् ॥ ६ ॥

ता अपघाटिला इत्याचक्षते ॥ ७ ॥

ताः प्रतिमंत्रयेत यां पल्यपघाटिलां मृदुकं वादयिष्यति सारातिमपवाद्यतां द्विषन्तं तैजनित्वगिति ॥ ८ ॥

सर्वमनुवीक्ष्यमाणो जपेदाक्रंदा उलूलयः प्रकोशायवाचष्टति सर्वा सत्रस्य साराद्धिस्तथेदं साम गीयत इति ॥ ९ ॥

जपे देव सुपर्णोऽस्मि गरुत्मान् प्रमां वाचं वदिष्यामि बहूकरिष्यन्ती बहूकरिष्यन् स्वर्गमिष्यन्तीम् स्वर्गमयिष्यम् मामिमान् यजमानानिति ॥ १० ॥

लाटयायनीये ४, २. १ थी १०.

અલાબુવીણા એટલે જે વીણાને તુંબડું હોય તે, અને જેનું માથું વાંદરાના મોં જેવા વક્ર આકારનું હોય તે.

દુંદુભિનો પણ ઉલ્લેખ આ સૂત્રમાં આવે છે. એ પણ વાંદરાના મોં જેવું જ વાંકું હોય છે. તે સિવાય મહાવીણા, શાલવીણાનો પણ ઉલ્લેખ તે જ સંદર્ભમાં આવે છે. અલાબુવીણા અને શાલવીણાને મંત્રીને પછી તેના સ્વરો વડે સામગાયન કરવું. ઉપગાતાની પશ્ચિમ બાજુએ બે સ્ત્રીઓને સામસામે બેસાડીને એકના હાથમાં કાંડવીણા અને બીજીના હાથમાં પિચ્છોરા આપવી. પિચ્છોરા મુખ વડે અને કાંડવીણા નખીથી (વાદનથી) વગાડવી. આ બેની જોડીને 'અપઘાટિલા' કહે છે. આ અપઘાટિલા એટલે બંને વાદ્યો બહુ કોમળ અવાજથી વગાડવાં.

આ ઉપરથી ગાવા માટે અથવા વાદ્ય વગાડવા માટે કેવી રીતે બેસવું, કેવી રીતે વગાડવું, ઇ. સૂક્ષ્મ માહિતી આપણને મળે છે. એ જમાનો કર્મકાંડનો હોવાથી દરેક વિષયમાં વિધિ અને પદ્ધતિ ઉપર ખાસ લક્ષ આપવામાં આવતું હતું, તે જ પ્રમાણે સંગીતની બાબતમાં પણ બન્યું. આ ઉપરથી અનુમાન થાય છે કે ગાયનવાદનની પદ્ધતિઓનો ખાસ વિકાસ આ સમયે થયો હશે.

બીજો એક ઉલ્લેખ લાટ્યાયન શ્રૌતસૂત્રમાં શતતંત્રી વીણા વિષે આવે છે, તે નીચે પ્રમાણે છેઃ

रोहितेनानडुहेनोत्तरलोम्ना चमर्णा पिहितं स्यात् ॥ १ ॥

तस्य दशसु पश्चाच्छिद्रेषु दश दश तंत्र्यों बद्धाः स्युर्मौञ्ज्यो दार्भ्यो वा ॥ २ ॥

त्रिष्यिति शाण्डिल्यश्चतुस्त्रिंशन्मध्यमे त्रयस्त्रिंशता वा मित इति ॥ ३ ॥

पुरस्तादेकैकशस्त्रिधं विभज्य भूर्भूवःस्वरित्येताभिः पृथगुत्तरोत्त-र्युदूहेत् ॥ ४ ॥

तमभिमृशेद्वदो वदवदा वदी वदो वदोरु . . . इयादि ऐंद्रीं वाचं बृहतीम् विश्वरूपां शतायुषीम् प्रवददेव वाण इति ॥ ५ ॥

शिथिलांस्तंतुना यच्छेदोभिर्नो वाणतंतुभिः शतं राड् वीरीहा-बहारात स्म इत्यादि ॥ ६ ॥

वाक् सर्व इत्यादि जपित्वा वादयेत इंद्रेण तथा इषीकया वेतसशाखया च सपलाशया मूलतः ॥ ७ ॥

स्वभावनतया न वाणवत् नामीतया वेतसशाखया च सपलाशया तया इषिका शाखयोर्मूलाभ्याम् वादयेत् । न अग्राभ्याम् ।

प्राणायत्वे इति ऊर्ध्वमुल्लिखेत् अपानीयत्वेत्यवाचम् ॥ प्राणायत्वं ॥ ८ ॥

व्यानायत्वा व्यानायत्वा इति त्रिः संलख्य उदञ्चम् प्रोहेत ॥ ९ ॥

ब्राह्मणं उक्त्वेमं उल्लिखन्नास्वेति ॥ १० ॥

आहतदुन्दुभिं प्रवदन्तु वीणा इति ब्रूयात् ॥ ११ ॥

આ ઉપરથી શાંખાયન શ્રૌતસૂત્રમાં જે શતતંત્રી પાછળ વર્ણવી છે તે પ્રમાણે જ આ બીજી વીણાનું વર્ણન છે. આ વીણા પહેલાંની જેવી જ પણ થેાડા ફરકવાળી છે. બળદના ચામડા વડે તેનેા દંડ ઢાંકીને તેની પાછળના ભાગમાં દશ કાણાં પાડીને તેમાં દશ, દશ તંત્રી બાંધવી. તે તંત્રી દર્ભની અથવા આંતરડાની હેાય. શાંડિલ્ય ઋષિને મતે ૧૦ને બદલે ત્રણ જ કાણાં પાડવાં અને વચલા કાણામાં ૩૪ તાર, અને બાકીનામાં ૩૩, ૩૩ તાર બાંધવા. તે તારેા એકની પછી એક એવી રીતે ચડાવવા કે તેઓ ભૂભુવઃ સ્વઃ એ સ્વરેાની

પ્રમાણે ઉત્તરોત્તર ચડતા હોય. તેનો સ્પર્શ કરીને મંત્ર ભણીને જે તાર ઢીલો હોય તે ઉપર ચડાવવો અને પલાશ અથવા નેતરની નખી બનાવીને તેને વગાડવી. પછી प्राणायत्व એ મંત્રથી ઊર્ધ્વ ઉલ્લેખન એટલે આરોહ અને अपानायत्व એ મંત્રથી નીચે ઉલ્લેખન એટલે અવરોહ કરવો (સ્વરોનો). व्यानायत्वा એ ત્રણ વખત બોલીને બ્રાહ્મણને કહી વગાડવું. તે વખતે आहतदुन्दुभि प्रवदन्तु वीणा એ મંત્ર બોલવો.

સૂત્રકાળના બીજા એક ગ્રંથનો ઉલ્લેખ અહીં કરીએ તો ઠીક છે. એ ગ્રંથ संगीन सूत्र કરીને છે, અને તે સરસ્વતીએ બનાવેલો છે એમ મનાય છે. આ ગ્રંથ લુપ્ત થયો છે, તથાપિ તેનાં બે પાનાં સદ્દગત તનસુખરામ મ. ત્રિપાઠીને આશરે વીશેક વર્ષ પહેલાં મળેલાં તે તેમણે વિ. સં. ૧૯૬૯ના 'ગુજરાતી'ના દિવાળીના ખાસ અંકમાં પ્રસિદ્ધ કર્યાં છે.

આ ગ્રંથ ઉપર જે ટીકા થઈ છે તે ટીકા જયગોપાલ ચિંતામણિ નામના એક વિદ્વાને કરેલી છે. જયગોપાલ પોતે તેલંગ હતો અને સુપ્રસિદ્ધ ગોસ્વામી વિઠ્ઠલનાથજીનો શિષ્ય હતો. તે વિ. સં. ૧૬૩૨ની લગભગમાં વિદ્યમાન હતો. તે ટીકા ઉપરથી જણાય છે કે આ ગ્રંથ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના પહેલાંનો હોવો જોઈએ, એટલે કદાચ તે સૂત્રકાળનો જ હશે.

વૈદિક કાળની જે સમાલોચના ઉપર કરવામાં આવી તે ઉપરથી આપણે નીચેનો નિષ્કર્ષ કાઢી શકીએ:

(૧) વૈદિક કાળમાં સંગીતવિદ્યા એક સ્વતંત્ર વિદ્યા તરીકે મનાતી હતી અને તેનું તે વખતનું સ્વરૂપ શુદ્ધ, ધાર્મિક અને પવિત્ર હતું.

(૨) ગાયન, વાદન અને નર્તન એ ત્રણે વિભાગમાં લોકો કુશળ હતા, અને સંગીતનું નિયમિત શિક્ષણ આપવા માટે સ્વતંત્ર વ્યવસ્થા હતી.

(૩) ગાયક, વાદક અને નર્તક એ ત્રણે પ્રકારના લોકો વિદ્યમાન હતા અને તે ભેગા થઈને પોતાની કળાનું પ્રદર્શન કરતા હતા.

(૪) સંગીતવિદ્યામાં સ્ત્રીઓ પણ કુશળ હતી અને તેઓ સમાજમાં ખુલ્લી રીતે ગાયન, વાદન, નર્તન કરતી હતી.

(૫) વાદ્યો કેવી રીતે બનાવવાં, તે કેવી રીતે વગાડવાં, ઇત્યાદિની તેમને પૂર્ણ માહિતી હતી.

(૬) સંગીતને લગતા પારિભાષિક શબ્દો પણ તેમની પાસે હતા અને તેથી કરીને સંગીતશાસ્ત્રમાં વિકાસ કરવામાં આવ્યો હતો.

(૭) સંગીતની એક સ્વતંત્ર લેખનપદ્ધતિ હાલના જેટલી શાસ્ત્રીય અને સૂક્ષ્મ નહિ, પણ સ્થૂલ રૂપમાં હતી.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૨

બૌદ્ધ અને જૈન ઉલ્લેખો

પુરાતત્ત્વના પ્રથમ પુસ્તકના ત્રીજા અંકમાં પ્રાચીન વૈદિક સાહિત્યમાં (ઈ. સ. પૂર્વે ૧૫૦૦ થી ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦) આવતા સંગીત વિષેના ઉલ્લેખોની ચર્ચા કરી હતી. પ્રસ્તુત લેખમાં બૌદ્ધોના અને જૈનોના પ્રાચીન ગ્રંથોમાં આવતા સંગીત વિષેના ઉલ્લેખોની ચર્ચા કરવી ધારી છે.

બૌદ્ધ પાલી ગ્રંથોમાં જાતકો અતિ પ્રાચીન મનાય છે. તેઓનો સમય ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજા સૈકાનો મનાય છે. અને તેમાં વર્ણવેલી લોકસ્થિતિ બુદ્ધનાં પહેલાંની પણ હશે એવું વિદ્વાનો માને છે.[૧]

---

૧. જુઓ Manual of Indian Buddhism by H. Kern, પા. ૨; તથા જાતકોના અંગ્રેજી અનુવાદના પહેલા પુસ્તકની પ્રસ્તાવના. ફીકની પણ એવી જ માન્યતા છે.

જાતકોમાં બ્રહ્મદત્ત રાજાની ઘણી કથાઓ આવે છે. તે પૈકી દધિવાહન જાતકમાં શકનામક એક બ્રાહ્મણે પોતાના એક પહાડમાં રહેનાર ભાઈને વગાડવા માટે ઢોલ આપીને કહ્યું 'જો તું આ બાજુએ વગાડશે તો તારા શત્રુઓ નાસી જશે, પરંતુ બીજી બાજુએ વગાડશે તો તેઓ તારી સાથે મૈત્રી કરશે.'[૨]

જાતકોમાં બીજી એક વાત આવે છે. એમાં જણાવેલું છે કે બોધિસત્ત્વ પોતે એક ઉત્તમ ગાયક હતા. તેમનું નામ ગુત્તિલ હતું, અને એ કાશીના રાજા બ્રહ્મદત્તની પાસે એક ગાયક તરીકે નોકર હતા. એક વખત ઉજ્જયિનીનો મુશિલ કરીને એક ગાયક ત્યાં આવ્યો અને ગુત્તિલને પોતાના કરતાં વધારે વિદ્વાન જાણી વધારે જ્ઞાન મેળવવાની ઇચ્છાથી તેની પાસે રહી સંગીત શીખ્યો. ગુત્તિલે કંઈ પણ ચોરી કર્યા વગર તેને બધું શીખવ્યું. પછી એક વખત બ્રહ્મદત્તની સભામાં આ બંનેનું ગાયનવાદન થયું ત્યારે રાજાએ ગુત્તિલને મુશિલ કરતાં બમણું ઇનામ આપ્યું. એ વાત મુશિલથી સહન ન થઈ, અને ગુરુની સાથે તેણે તકરાર કરી. તે તકરારનો નિર્ણય રાજાએ એવો કર્યો કે એ બંને વચ્ચે હરીફાઈ ચાલે. ગુત્તિલ તે વખતે વૃદ્ધ હોવાથી પોતાના જય વિષે તેને શંકા થઈ અને તે જંગલમાં ચાલ્યો ગયો.

ત્યાં સ્તુતિથી ઇંદ્ર એના ઉપર પ્રસન્ન થયો અને વરદાન આપ્યું કે 'હરીફાઈમાં તું તારી વીણાનો એકેએક તાર

---

૨. જુઓ Jataka Book II, પા. ૭૦, दधिजातक (જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ).

તોડી નાખીશ તો પણ વગર તારવાળી વીણા પહેલાંના જેવી વાગશે અને સાતે તાર ન હોવા છતાં અવાજમાં થોડો પણ ફેર નહિ પડે.' પછી ગુત્તિલ દરબારમાં આવ્યો અને હરીફાઈમાં પોતાના શિષ્યને જીત્યો. આ વાર્તામાં સપ્તતંત્રીનો (સાત તારની વીણાનો) ઉલ્લેખ આવે છે. આ ઉપરથી સહજ અનુમાન થાય છે કે સપ્તતંત્રીનો પ્રચાર તે વખતે ઘણો હશે.[3]

જાતકોમાં ઢોલ (drum) શબ્દ ઘણી વાર આવે છે. ઢોલ રણવાદ્યમાં ગણાય છે, તેમ જ ધર્મવિધિના પ્રસંગે પણ એ વાદ્ય વપરાય છે. એ સિવાય રાજાઓ ધાર્મિક કે રાજકીય આજ્ઞાઓ જાહેર રસ્તાઓ પર ઢોલથી ઢંઢેરો પિટાવીને જાહેર કરતા. તે વખતે Kettle-drum road (એટલે ઢોલ-રસ્તો) ખાસ રાખવામાં આવતો હતો.[4]

ઢોલ અને શંખ વગાડનારાઓનો તે વખતે એક ધંધો હતો એમ જણાય છે. ખુદ બોધિસત્ત્વે શંખ તથા ઢોલ વગાડનારાઓમાં પણ બે જન્મ લીધા હતા, એમ જાતક કથાઓમાં કહ્યું છે.[5]

વીણાનો ઉલ્લેખ ગુત્તિલ જાતકમાં તો આવી જ ગયો છે. વિધુરપંડિત જાતકમાં પણ તેનો ઉલ્લેખ છે. પ્રધાન

---

૩. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ રજો. ગુત્તાલ જાતક, પા. ૧૭૨, ૧૭૯.

૪. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૪થો, પા. ૧૭૧, ૨૫૯.

૫. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૧લો, પા. ૧૪૯, ભેરીવાદક જાતક અને શંખધ્વનિ જાતક.

વિધુરપંડિતે પોતાના રાજાના શત્રુઓને, જેમ વીણાવાદનથી હાથી પકડાય છે તેમ, પોતાના ચાતુર્યથી જીત્યા.[૬]

જાતક ગ્રંથોમાં બીજાં સંગીતવાદ્યોનો ઉલ્લેખ મળે છે. અને તે મુખ્યત્વે કરીને સરઘસમાં વપરાતાં વાદ્યોનો. સરઘસમાં ઘણા રથો રહેતા અને તેમાંના છેલ્લા રથમાં વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં.[૭] બૌદ્ધોના ધાર્મિક વિધિમાં પણ સંગીતને ઉત્તમ સ્થાન હતું. પંચશિખ ગંધર્વ હાથમાં વીણા લઈને બુદ્ધની સ્તુતિ કરે છે એવો ઉલ્લેખ પણ આવે છે.[૮]

રાજા મહારાજાઓ પણ પોતાની પાસે ગાયક વાદક નોકર તરીકે રાખતા હતા, એ વાત મહાસાર જાતક અને તક્કરીય જાતક ઉપરથી જણાય છે.

મહાજન જાતકમાં ચાર મોટા ધ્વનિનો ઉલ્લેખ છે અને એ ધ્વનિ મૃદંગ, દુંદુભિ ઇત્યાદિ ચર્મવાદ્યોનો કહેલો છે. આ ધ્વનિનો ઉપયોગ રાજા મહારાજાઓ સન્માનનીય પુરુષોને માન આપવા ખાતર કરતા હતા. એ ધ્વનિ બે રથની વચ્ચે વાદ્યો વગાડીને કાઢતા હતા, જેમાંથી એક રથમાં માણસો બેસે અને બીજો ખાલી રહે. એ રથોને રાજવાડાની ચોતરફ ફેરવતા. અને તે વખતે સેંકડો વાજિંત્ર વગાડી તે બધાનો અવાજ સમુદ્રની ઘોષણા જેવો કાઢતા.[૯]

---

૬. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૬ઠ્ઠો, પા. ૧૨૭, વિધુરપંડિત જાતક.

૭. જુઓ જાતક ભા. ૬ઠ્ઠો, નીગ્રોધ જાતક.

૮. જુઓ જાતક ભા. ૪થો, બિલારી કૌશીય જાતક, પા. ૪૦.

૯. જુઓ મહાજન જાતક.

મહાવગ્ગમાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ મળે છે. अथ खो भगवा यनायस्मत्तो सोणस्स विहारो तेनुपसंकामि उपसंकमित्वा पञ्ञत्ते आसने निसीदि । आयस्मापि खो साणो भगवन्तं अभिवादेत्वा एकमन्तं निसीदि । एकमन्तं निसिन्नं खो आयस्मन्तं सोणं भगवा एतदवोच । ननु ते सोण रहो गतस्स पटिसल्लीनस्स एवं चेतसो परिवितक्को उदपादि । ये खो केचि— पुञ्ञानि च करेय्यन्ति । एवं भन्तेति । तं किं मञ्ञसि सोण, कुसलो त्वं पुब्बे अगारिकभूतो वीणाय तन्तिस्सरेति । एवं भन्ते । तं किं मञ्ञसि सोण, यदा ते वीणाय तन्तियो अच्चायता होन्ति, अपि नु ते वीणा तस्मिं समये सरवती वा होति कम्मञ्ञा वा ति । नो हेतं भन्ते ॥ १ ॥ तं किं मञ्ञसि सोण, यदा ते वीणाय तन्तियो अतिसिथिला होन्ति, अपि नु ते वीणा तस्मिं समये सरवति वा होति कम्मञ्ञा वा ति । नो हेतं भन्ते । तं किं मञ्ञसि सोण, यदा ते वीणाय तन्तियो, नेव अच्चायता होन्ति नातिसिथिला समे गुणे पतिट्ठिता, अपि नु ते वीणा तस्मिं समये सरवती वा होति कम्मञ्ञा वा ति । एवं भन्ते । एवमेव खो साण अच्चारद्धविरियं उद्धच्चाय संवत्तति, अतिलीन विरियं कोसज्जाय संवत्तत्ति ॥ २ ॥

આમાં બુદ્ધ પોતાના શિષ્ય સોમને ઉપદેશ કરતાં પૂછે છે કે "તમે વીણા વગાડી શકો?" સોમ હા પાડે છે. બુદ્ધ કહે છે, "જો સોમ, વીણાના તારો ખેંચીને બહુ સખત કરીએ તો તેમાંથી અવાજ બરોબર નીકળશે?" "ના", સોમે પ્રત્યુત્તર આપ્યો. બુદ્ધ પૂછે છે, "હવે જો વીણાના તારો બહુ જ ઢીલા કરીએ તો શું થશે?" સોમે કહ્યું, "તો પણ તેમાંથી સંગીતને યોગ્ય અવાજ ન નીકળે, અને હું તેને વગાડી પણ ન શકું." બુદ્ધ કહે, "હવે જો વીણાના તારો બહુ સખત

પણ નહિ અને બહુ ઢીલા પણ નહિ પરંતુ તેમાંથી અવાજ નીકળે એમ જ તારોને ખેંચીએ તો?" સોમ કહે, "તો પછી વીણામાંથી સરસ અવાજ નીકળે અને એ વગાડી પણ શકાય." બુદ્ધ કહે કે, "તેવી જ રીતે આપણી શક્તિને બહુ જ તાણ્યા કરીએ તો તેથી કંઈ વળે નહિ. અથવા શક્તિનો ઉપયોગ બરાબર ન કરીએ તો, આળસને લીધે શરીર નકામું થઈ જાય."[૧૦]

ઉપલી વાત ઉપરથી વીણા સુપ્રસિદ્ધ હતી એ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

વીણાનાં તુંબડાંઓ બીલીફળનાં કોઠાંનાં થતાં. દીઘનિકાયમાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે:

एवं भद्दं तवाति खो पंचसिखो गंधब्बपुत्तो सक्कस्स देवानभिदंस्स पटिस्सु त्वा बेलुवपण्डुवीणं आदाय एकमंतं ठितो खो पंचसिखो गंधब्बपुत्तो बेलुवपण्डुवीणं अस्सा वेसि ।[११]

આ ઉલ્લેખ પ્રમાણે પોતાના હાથમાં વીણા (પંડુવીણા) લઈને પંચસિખ ગંધર્વપુત્ર ઇંદ્રની સ્તુતિ કરે છે. બેલુવ એટલે બીલીનું ઝાડ. આ ઉપરથી એમ અનુમાન કરું છું કે વીણાનું તુંબડું બીલીફળના કોઠાનું હશે. હાલમાં પણ કોઈક ઠેકાણે નાના તુંબડાની બીલીફળની વીણા જોવામાં આવે છે.

---

૧૦. જુઓ મહાવગ્ગ વિનય પિટક, એડિટર—ઓલ્ડનબર્ગ, પા. ૧૮૨–૧૮૩. મૂળ ફકરાનો સાર આપ્યો છે.

૧૧. જુઓ દીઘનિકાય, પાલી ટેક્સ્ટ સોસાયટી, વૉ. ૨, પા. ૨૬૪.

વીણા વિષે બીજો એક ઉલ્લેખ એક બૌદ્ધ ભિક્ષુ અને ગ્રીક રાજા મિલિંદની વચ્ચે થયેલા સંવાદમાં આવે છે. રાજા મિલિંદ ઈ. સ. પૂર્વે ૧૦૦ પહેલાં હિંદમાં હતો. પ્રસ્તુત સંવાદ સિંધુ નદીની આસપાસના પ્રદેશમાં થયો હોવો જોઈએ, એમ ડૉ. ઓલ્ડનબર્ગ કહે છે.[૧૨]

એ સંવાદમાં ભિક્ષુ રાજાને કહે છે, "હે રાજા ! વીણાની તબકડી (वीणाय पत्तम्=વીણાની તબકડી ?), ઘોડી, ચામડું, અંદરનું પોલાણ, ચોકઠું, ખીલી, તાર, ગજ અને મનુષ્યની મહેનત, એમાંનું એકાદ ન હોય તો કંઈ સંગીતનો ધ્વનિ નીકળવાનો હતો ?"[૧૩]

સારાંશ, વાદ્યોનો પ્રચાર બૌદ્ધ કાળમાં ઘણો જ હતો. રાજા મિલિંદ પોતે બહુ વિદ્વાન હતો અને ઘણી કળાઓનું જ્ઞાન તેને હતું. એ પોતે કવિ તેમ જ ગાયક હતો.[૧૪]

અશ્વઘોષ, ઈસ્વી સનના પહેલા સૈકામાં થયો. તેણે બુદ્ધની સ્તુતિઓ રચેલી છે. અને તે બૌદ્ધ મંદિરોમાં ગવાતી. એણે પોતાની સાથે ગાયક-વાદકનો સંઘ લઈને આખા હિંદમાં પ્રવાસ કર્યો હતો, અને તેમની મદદથી બૌદ્ધ મતનો પ્રચાર કર્યો હતો. એ પોતે કવિ અને ઉત્તમ ગાયક હતો.[૧૫]

---

૧૨. જુઓ Buddha, his life, doctrine and his Order by Dr. Oldenburg, પા. ૨૫૪.

૧૩. જુઓ Questions of King Milinda, પા. ૮૪.

૧૪. જુઓ Hindu India, પા. ૧૦૦.

૧૫. જુઓ Sacred Books of the East, vol. XIX, Introduction.

અશ્વઘોષ, બુદ્ધચરિત્રમાં લખે છે કે "તે લોકોએ તથાગતનું (ગૌતમબુદ્ધનું) મૃત શરીર સુરક્ષિત રાખ્યું અને તેની આગળ દરેક પ્રકારનું નૃત્ય તથા ગીત કર્યું."[૧૬]

આ ઉપરથી સમજાય છે કે ધાર્મિક વિધિમાં બૌદ્ધ લોકોને સંગીતની આવશ્યકતા લાગી હતી. હિંદુઓના પણ જે સોળ સંસ્કાર કહ્યા છે, તે પ્રત્યેકમાં સંગીતની જરૂર છે અને ખાસ કરીને યજ્ઞને પ્રસંગે તો જરૂર હતી જ. હિંદુઓના ગૃહ્યસૂત્રમાં તેમ જ ઉપનિષદમાં એ જ વાત જોવામાં આવે છે.[૧૭]

ઉપલા ઉલ્લેખ ઉપરથી બૌદ્ધ ધર્મના વિધિમાં સંગીતને સ્થાન હતું એટલું જ નહિ, પણ મંદિરમાં ગવાતી સ્તુતિઓ પણ સંગીતયુક્ત હતી એમ સમજાય છે.

ગૌતમબુદ્ધે શ્રામણેરને જે દસ ખાસ આજ્ઞાઓ પાળવા માટે આપેલી હતી, એમાંથી એક આજ્ઞા એ છે કે, "મનોવિકાર ઉદ્દીપિત કરનાર નૃત્ય, ગીત, વાદનથી શ્રામણેરે નિવૃત થવું."[૧૮]

એ ઉપરથી એમ જણાય છે કે, તે વખતે જનસમાજમાં ગાયન, વાદન, નૃત્યનો ફેલાવો હતો, પણ તેમાંથી અશ્લીલ કે મનોવૃત્તિને ઉદ્દામ કરે તેવાં ગાયનોથી અલિપ્ત રહેવું એવો બ્રહ્મચારી કે શ્રામણેર માટે એક નિયમ કર્યો હતો.

---

૧૬. "......They placed the body of तथागत and then using every kind of music and dance etc."

૧૭. જુઓ बृहदारण्यकोपनिषद्, અધ્યાય ૩, ૨૭.

૧૮. જુઓ Dialogues of Buddha, Part I, pp. 6, or Brahmajala Sutta.

"લલિત વિસ્તર" ગ્રંથમાં બુદ્ધનું ચરિત્ર વર્ણવેલું છે. એમાં બુદ્ધ પોતે સંગીતવિદ્યામાં કુશળ હતો, અને વીણાવાદ્ય ઠીક રીતે વગાડી જાણતો હતો, એવો ઉલ્લેખ મળે છે.

अग्निकर्मणि वीणयां वाद्ये नृत्ये गीते पठिते आख्याने लास्ये नाप्य सर्वत्र बोधिसत्त्व एव विशिष्यते स्म ॥[१९]

તેમ જ—

" हा मह्य पुत्रा सुकुशल गीत वाद्या क्त्र त्वंगतोऽसि विजह्यि सर्वराज्यम्"[२०]

આ ઉપરથી રાજાઓ પોતે બીજા વિષયોની પેઠે સંગીત-વિદ્યા શીખતા હતા અને તેની કદર કરતા હતા એમ જણાય છે.

બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં સદ્ધર્મપુંડરીક જૂનો ગ્રંથ છે. ચીની ભાષામાં આ ગ્રંથનો તરજુમો ઈ. સ. ૬૦૧માં થયો હતો.[૨૧] અર્થાત્ મૂળ ગ્રંથ એની અપેક્ષાએ જૂનો હોવો જોઈએ. કોઈ કહે છે કે આ ગ્રંથની પરિભાષા "શતપથ બ્રાહ્મણ"ને મળતી છે.

આ ગ્રંથમાં એમ લખ્યું છે કે, "અવલોકિતેશ્વરનો અવાજ બ્રહ્મ જેવો છે અને તે આખી મૂર્છનામાંથી પસાર થાય છે."[૨૨]

---

૧૯. જુઓ લલિતવિસ્તર, પા. ૧૫૬.

૨૦. જુઓ લલિતવિસ્તર, પા. ૨૩૨.

૨૧. જુઓ H. Kern's Introduction of Saddharma Pundrik, પા. ૧૬–૧૭.

૨૨. "Awalokiteshwar possesses a good voice like Brahma going through the whole Gawat of tones." Saddharma Pundrik, by H. Kern, પા. ૪૧૬.

મૂર્છના એટલે સાત સ્વરોનો ક્રમવાર આરોહ અને અવરોહ. પ્રાચીન મૂર્છના શબ્દનો એ જ અર્થ હતો. હાલની ભાષામાં એને થાટ કહેવાય.

સદ્ધર્મપુંડરીકમાં વાજિંત્રોનો પણ ઉલ્લેખ ઘણે ઠેકાણે આવે છે. એમાં મુખ્યત્વે કરીને શંખ, ઢોલ, વીણા, ઝાંઝ, તંબૂરો, વેણુ, બંસરી વગેરેનો ઉલ્લેખ છે.[૨૩]

તેમ જ એ જ ગ્રંથમાં બીજે ઠેકાણે એક આવો ઉલ્લેખ છે, "આગળના દસ કલ્પમાં ધર્મવિધિ પ્રસંગે ઘણી જાતનાં વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હતાં." પાન ૪૦૦ ઉપર मेघदुंदुभि स्वरराग: એવો શબ્દ વાપરેલો છે. તે શબ્દ ૧૨૦૦૦ વર્ષમાં એક લાખ સંગીતવાદ્યો વગાડીને દુંદુભિ જેવો અવાજ કાઢીને બુદ્ધને પ્રણામ કર્યાં એ બાબતના અનુસંધાનમાં આવ્યો છે. આ ઉલ્લેખ પણ વાદ્યોના પ્રચારની બાબતમાં ટેકો આપે છે.

---

૨૩. "Who caused musical instruments, drums, conches, trumpets and noisy great drums, to be played and raised the rattle of Tymbals at such places in order to celebrate the highest enlightment?

"Who caused sweet lutes, cymbals, tabors, small drums, reed pipes, flute or suger-cane to be made, have all of them reached enlightment.

"Those who celebrate the Sugatas made iron cymbals resound (?) or small drums; who sung a song sweet and lovely?" જુઓ સદ્ધર્મપુંડરીકનું ભાષાંતર, Sacred Books of the East, Vol. XXI, pp. 51.

બુદ્ધ અને તેમના શિષ્ય આનંદ વચ્ચે થયેલા એક સંવાદમાં સાત જાતનાં વાદ્યોનો પ્રચાર તે વખતે સાર્વત્રિક હતો, એ વાતને પુષ્ટિ મળે છે. એ સંવાદ આ પ્રમાણે છેઃ—

"હે આનંદ! જેમ સાત જાતનાં વાદ્યો સારી રીતે વગાડવામાં આવે તો કુશળ માણસને મધુર, આનંદદાયક રમણીય અને ભાન ભુલાવે એવો" ઇત્યાદિ.

"જેમ, આનંદ! તે કિંકણીઓની જાળ પવનથી હાલતાં મધુર, આનંદદાયક, રમણીય અને ભાન ભુલાવે એવો સ્વર ઊઠ્યો" ઇત્યાદિ.[૨૪]

બીજો એક સંગીતની પરિભાષા સંબંધી ઉલ્લેખ લંકાવતાર સૂત્રમાં આવે છે. તે આ પ્રમાણે છે:—

अथ रावणो राक्षसाधिपतिः सपरिवारः पौष्पकं विमानमभिरुह्य येन भगवांस्तेनोपजगाम, उपेत्य विमानादवतीर्य्य सपरिवारो भगवंतं त्रिष्कृत्वः प्रदक्षिणीकृत्य तूर्य्यताडोवचरैः प्रवाद्यद्भिः इंद्रनीलमलयेन दण्डेन वैडूर्य्य संसारप्रत्युप्तां वीणां प्रियंगपाण्डुनानर्घ्येण वस्त्रेण पार्श्वावलंबितां कृत्वा संहर्ष्य षड्जगान्धारधैवतनिषादमध्यमकौशिकगीत-स्वरग्राममूर्छनादियुक्तेनानुसार्य शरीरं वीणां अनुविश्य गाथाभिर्गीतैः अनुगायति स्म ॥

लंकावतारसूत्रम् પાનું ૩.

(પછી રાક્ષસોનો રાજા રાવણ પોતાના પરિવારને લઈને પુષ્પક વિમાનમાં બેઠો. અને તેણે જ્યાં ભગવાન બેઠા હતા ત્યાં જઈને વિમાનમાંથી નીચે ઊતરીને પરિવાર સહિત

---

૨૪. જુઓ Dialogues of Buddha, પા. ૨૧૪, વો. ૩, ભા. ૨ — Mahasudassana-Suttanta.

ભગવાનને ત્રણ વાર પ્રદક્ષિણા કરી. તે પછી ઇંદ્રનીલમય દણ્ડથી વાગતા તૂર્ય નામક વાદ્યને ઠોકતાં તેણે વૈડૂર્યમણિથી અલંકૃત એવી વીણા અત્યંત અમૂલ્ય અને પ્રિયંગ જેવા શુભ વસ્ત્રથી પોતાની કેડે લટકાવીને આનંદથી, ષડ્જ, ગાંધાર, ધૈવત, નિષાદ, મધ્યમ, કૌશિક ઇત્યાદિ ગીતસ્વર ગ્રામ અને મૂર્છના સહિત મેળવીને લીલાથી વીણાની જોડે પોતાનો સૂર મેળવીને ગાથા અને ગીત વડે તે ગાવા લાગ્યો).

આ ઉતારા ઉપરથી એમ લાગે છે કે તે વખતમાં સંગીતની ગ્રામ-મૂર્છનાનું મહત્ત્વ વિશેષ હતું અને સંગીત-રત્નાકરમાં જે ગ્રામ-મૂર્છના પ્રકરણ, અને ગ્રામરાગ પ્રકરણ આપેલું, તે સંબંધી એટલું જ કહેવાનું છે કે પ્રાચીન બૌદ્ધ વાઙ્મયના કાળથી તે સંગીતરત્નાકરના સમય સુધી ગ્રામ-રાગોનો પ્રચાર લગભગ ચાલ્યો આવ્યો હતો.

દક્ષિણી કે કર્ણાટકી સંગીતનું વર્ણન જેમાં છે, એવો એક ગ્રંથ शिलप्पदिकरम् નામનો છે. એ ગ્રંથમાં કાવ્ય, સંગીત, અને નાટક વિષે ઘણી માહિતી છે. એ ગ્રંથનો કર્તા તામિલ चर દેશનો રાજા સેંગુત્તુવનના ભાઈ इलंकोवदिगल નામનો છે. એ રાજા ઈ. સ. ના પહેલા સૈકામાં હતો એ ગ્રંથ ઉપર બે ટીકાઓ પણ થઈ છે. એક ટીકા અદ્યર્કુનલરે કરી છે અને તે ઉપરની જાયનકોન્દન કવિચક્રવર્તીએ એક ટિપ્પણી લખી. આ ટીકા અને ટિપ્પણી शिलप्पदिकरम्‌ના પછી સો કે બસો વર્ષ પછી લખાઈ છે, એમ કહેવાય છે.[૨૫]

---

૨૫. જુઓ Karuna Mitira Sangaram of Rao S. Abrahim Pandither. Extracts from the first book of Shruties, pp. 3.

ઉપર કહ્યું છે કે મૂળગ્રંથમાં એટલે શિલપ્પદિકરમ્‌માં સંગીતવિષયક માહિતિ છે. એ માહિતી બહુ જ અમૂલ્ય છે. મૂળગ્રંથ તામિલમાં છે. એનો તરજુમો જોવામાં આવ્યો છે તે ઉપરથી પ્રાચીન કાળમાં સંગીતની કેવી સ્થિતિ હતી અને સંગીતશાસ્ત્રમાં આપણી કેટલી પ્રગતિ થઈ હતી તે જણાય છે. પ્રસ્તુત ગ્રંથમાં જે પારિભાષિક શબ્દો આવેલા છે, તે ઉપરથી તે ગ્રંથમાં આવેલી માહિતી પ્રાચીન કર્નાટકી સંગીતને મળતી છે એમ લાગે છે. કર્નાટકી અને ઉત્તર હિંદુસ્તાની એ બે પદ્ધતિઓ ક્યારે જુદી થઈ તે વિષે આપણે ચોક્કસ કાંઈ કહી શકતા નથી. આ ગ્રંથમાં સ્વર, ગ્રામ, મૂર્છનાનાં દાખલા તરીકે કેટલાંક તામીલ નામો અને તેને મળતાં સંસ્કૃત નામો નીચે આપીએ છીએ.

Iyal	ઇયિલ=કાવ્ય	Kural	कुरल—सा
Isai	ઇસાઈ=સંગીત	Thuththam	थुथ्थम-री
Natak	નાટક=નાટક	Kaikilai	काइकिलाइ—ग
Thatam	થાટ=થાટ	Oolai	उलाई—म
Yal	યાલ=થાટ કે ગ્રામ	Lli	ली—प
Palai	પલાઈ=મૂર્છના	Vilari	विलारी—ध
		Tharam	थारम—नी

બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં—હીનયાન અને મહાયાન એ બંને સંપ્રદાયોના મુખ્ય ગ્રંથોમાં—મળતા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખોની ચર્ચા અહીં પૂરી કરી. જૈનોના આગમોમાં મળતા ઉલ્લેખો તરફ હવે આપણે જઈશું.

જૈન ગ્રંથોમાં જૂનામાં જૂના ગ્રંથો આગમો છે. એમાં "સ્થાનાંગ સૂત્ર" બહુ જૂનું (ઈ. સ. પૂર્વે ૧ લા કે ૨ જા

સૈકાનું) મનાય છે. રાજપ્રશ્નીયસૂત્ર, નન્દી, અનુયોગદ્વાર વગેરે ત્યાર પછીના છે.

સ્થાનાંગ સૂત્રમાં જે સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો આવ્યા છે, તે જ ઉલ્લેખો હૂબહૂ અનુયોગદ્વાર સૂત્રમાં છે. માટે પ્રથમ આ એક જ જાતના જે ઉલ્લેખો છે તે વિષે આપણે વિચાર કરીશું, અને ત્યાર પછી બીજા ગ્રંથો તપાસીશું.

સ્થાનાંગ[૨૬] તથા અનુયોગદ્વાર સૂત્રમાં[૨૭] જે ઉલ્લેખો છે તેને ભાષાંતર સહિત નીચે આપવામાં આવે છે.

से किं तं सत्त नामे ?

હવે સાત (સ્વરોનાં) નામ તે કયાં ?

सत्त सरा पण्णत्ता। સાત સ્વરો કહ્યા છે.

तंजहा—सज्जे रिसहे गंधारे,
मज्झिमे पंचमे सरे,
रेवए (धेवते) चेव नेसाए,
सरा सत्त विआहिआ ॥ १ ॥

ષડ્જ, ઋષભ, ગંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ, એ સાત સ્વરો વર્ણવેલા છે.

एअसिण्णं सत्तण्हं सराणं सत्त सरट्ठाणा पण्णत्ता, तं जहा—
सज्जं च अग्गजीहाए, उरेण रिसहं सरं।
कण्ठुग्गएण गंधारं, मज्झजीहाए मज्झिमं ॥ २ ॥

---

૨૬. શ્રીસ્થાનાંગસૂત્ર—પા. ૩૯૩, ૮–૪, ૮–૫.

૨૭. અનુયોગદ્વારસૂત્ર—પા. ૧૨૭.

नासाए पंचमं बूआ, दंत्तोट्ठेण अ रेवतं ।
भमुहक्खेवेण णेसाहं सरट्ठाणा विआहिआ ॥ ३ ॥

એ સાત સ્વરોનાં સાત સ્વરસ્થાનો કહ્યાં છે, જેમ કે, ષડ્જ જિહ્વાગ્રમાં, ઋષભ છાતીમાં, ગંધાર કંઠમાં, મધ્યમ જિહ્વાના મધ્ય ભાગમાં, પંચમ નાસિકામાં, ધૈવત દંતોષ્ઠમાં, અને નિષાદ ભ્રૂકુટીમાં હોય છે.

सत सरा जीवणिस्सिआ पण्णत्ता तंजहाः—
सज्जं रवइ मऊरो कुक्कुडो रिसभं सरं ।
हंसो रवइ गंधारं, मज्झिमं च गवेलगा ॥ ४ ॥
अह कुसुमसंभवे काले, कोइला पंचमं सरं ।
छट्ठं च सारसा कुंचा नेसायं सत्तयं गओ

સાત સ્વરો જીવાશ્રિત કહ્યા છે.

ષડ્જને મોર, ઋષભને કુકડવ, ગંધારને હંસ, મધ્યમને ગાય, બકરાં અગર ઘેટાં, પંચમને કોકિલા, ધૈવતને સારસ અને ક્રૌંચ પક્ષી અને નિષાદને હાથી.

સંગીતમકરંદ, સંગીતરત્નાકર ઇત્યાદિ સંગીતગ્રંથમાં ગંધારને બકરાં અગર ઘેટાં, અને મધ્યમને ક્રૌંચ પક્ષી કહેલાં છે. સ્થાનાંગ સૂત્રમાં થોડો ફરક આવે છે. સંગીતમકરંદ અને રત્નાકરના શ્લોકો નીચે પ્રમાણે છે.

षड्जं मयूरो वदति चातको ऋषभं तथा
अजो विरौति गांधारं क्रौंचः क्वणति मध्यमम् ॥
पुष्पसाधारणे काले, कोकिला वदति पंचमम्
अश्वश्च धैवतं चैव निषादं च गजस्तथा ॥

संगीतमकरंद, प्रथमपाद, श्लोक १३, १४.

मयूरचातकच्छागक्रौंचकोकिलदर्दुराः ।
गजश्च सप्तषड्जादीन्क्रमादुच्चारयन्त्यमी ॥
संगीतरत्नाकर, स्वराध्याय, नादश्रुतिप्रकरण, श्लोक ४८.

सत्त सरा अजीवनिस्सिआ पण्णत्ता, तंजहाः—

सज्जं रवइ मुअंगो गामुही रिसहं सरं
संखो रवई गंधारं मज्झिमं पुण झल्लरी ॥ ६ ॥
चउसरणपइट्ठाणा, गोहिआ पचमं सरं
आडंबरो रेवइयं महाभेरी अ सत्तमं ॥ ७ ॥

સાત સ્વરો અજીવઆશ્રિત કહેવાય છે. (એટલે સાત સ્વરો જડ વસ્તુઓમાંથી પણ નીકળે છે એમ કહ્યું છે.) જેમ કે, ષડ્જને મૃદંગ, ઋષભને ગોમુખી, ગાંધારને શંખ, મધ્યમને ઝાલર, પંચમને ચાર પાયાવાળું ગોધા (એક ચર્મવાદ્ય), ધૈવતને આડંબર, અને નિષાદને મોટી ભેરી.

સ્વરો "जीवनिस्सिआ અને अजीवनिस्सिआ" છે, એમ કહીને એમને સંગીતવાદ્યો સાથે સરખાવ્યા છે. આ એક સુંદર ઉલ્લેખ છે. આમાં આડંબર અને ગોધા એ બંને વાદ્યો વૈદિક વાદ્યો તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. અહીંયાં તો એટલું જ કહી શકાય કે વૈદિક વાદ્યોનો પ્રચાર જૈન વાઙ્ગમયના કાળમાં ચાલુ જ હતો.

પ્રાચીન સંગીતગ્રંથોમાં પણ આ શ્લોક અગર એના જ અર્થવાળા બીજા કોઈ શ્લોક મળતા નથી. તેથી અમને એમ લાગે છે કે સ્થાનાંગસૂત્રમાં, તે વખતના બીજા કોઈ સંગીતગ્રંથમાંથી, ઉપલો શ્લોક આવ્યો હશે.

एएसिणं सत्तण्हं सराणं सत्त सरलक्खणा पण्णता,
तंजहा—सज्जेण लहई वित्तिं, कयं च नविणस्सइ ।
गावो पुत्ता य मित्ता य, नारीणं होई वल्लहो ॥ ८ ॥
रिसहेण उ एसज्जं (पसेज्जं) सेणावच्चं धणाणिअ ।
वत्थगंधमलंकारं, इत्थिओ सयणानि अ ॥ ९ ॥
गंधारे गीतजुत्तिण्णा, वज्जवित्ती कलाहिआ ।
हवंति कइणो धण्णा, जे अण्णे सत्थपारगा ॥ १० ॥
मज्झिमसर मंताउ हवंति सुहजीविणो ।
खायइ पीयई देई मज्झिम सर मस्सिओ ॥ ११ ॥
पंचमसरमंता उ हवंती पुहवी पई ।
सूरासंगह कत्तारो अणेगगणनायगा ॥ १२ ॥
रेवयसरमंत्ता उ हवंति दुहजीविणो ।
कुचेलाच कुवत्तीय चोरा चंडाल मुट्ठिया ॥ १३ ॥
णिसायसरमंता उ होंति कलहकारगा ।
जंघाचरा लेहवाहा हिडंमा भारवाहगा ॥ १४ ॥

એનો ભાવાર્થ નીચે પ્રમાણે છે:

(૧) ષડ્જથી આજીવિકા ચાલે છે, અને કરેલું કામ નિષ્ફળ થતું નથી. ગાય, પુત્ર, મિત્ર પ્રાપ્ત થાય છે. સ્ત્રીને પણ પ્રિય થાય છે.

(૨) ઋષભથી સેનાપતિપણું, ધન, વસ્ત્રો, સુગંધી, પ્રેરણા, સ્ત્રી, શયન ઇત્યાદિ મળે છે.

(૩) ગંધાર સ્વરથી ગીત કરનાર, શ્રેષ્ઠ વૃત્તિવાળા, કલાપટુ એવા કવિઓ અને બીજા શાસ્ત્રજ્ઞો હોય છે.

(૪) મધ્યમ સ્વરથી સુખજીવી હોય છે, ખાય છે, પીએ છે, દે છે.

(૫) પંચમ સ્વરથી માણસ ભૂમિપતિ (રાજા) બને છે. તેમ જ શૂર, સંગ્રાહક અને અનેક ગણના નાયક થાય છે.

(૬) ધૈવત સ્વરવાળા દુઃખી થાય છે, તેમ જ ખરાબ વસ્ત્રોવાળા, ખરાબ આજીવિકાવાળા, ચોર, ચંડાલ અને મલ્લ થાય છે.

(૭) નિષાદ સ્વરવાળા કલહકારી, પગે દોડનાર, કાસદ, ભટકનાર, ભારવાહક થાય છે.

આ પ્રમાણે સાત સ્વરોનાં લક્ષણો કહ્યાં છે. આ લક્ષણો કોઈ પણ પુરાતન સંગીતગ્રંથોમાં જોવામાં આવતાં નથી.

"एएसिं णं सत्तण्हं सराणं तओ गामा पण्णता, तंजहा—

सज्जगामे, मज्झिमगामे, गंधारगामे, सज्जगामस्स णं सत्त मुच्छणाओ पण्णताओ, तंजहा – मग्गी कोरविआ, हरिया, रयणी अ सारकंताय छट्ठी अ सारसी णाम सुद्धसज्जाय सत्तमाः"

સાત સ્વરોના ત્રણ ગ્રામ કહ્યા છે: જેમ કે ષડ્જગ્રામ, મધ્યમગ્રામ અને ગંધારગ્રામ. હવે ષડ્જગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ છે. તેમનાં નામ આ પ્રમાણે છે:

मग्गी, कोरविआ, हरिया, रयणी, सारकंता, सारसी અને सुद्धसज्जा.

ષડ્જગ્રામની સાત મૂર્છનાનાં આ ઉપલાં નામો પ્રાચીન સંગીતગ્રંથમાં આપેલાં નામ સાથે મળતાં નથી. પરંતુ તેમાંથી કંઈક નામો તો મધ્યમગ્રામની મૂર્છનાઓ સાથે મળે છે. સંગીતમકરંદ અને સંગીત રત્નાકરના જ શ્લોકો અમે અહીંયાં આપીએ છીએ, તે ઉપરથી વાચકોને કલ્પના આવશે.

षड्जे तूत्तरमंद्रादौ रजनी चोत्तरायता ।
शुद्धषड्जा मत्सरीकृदश्वक्रान्ताऽभिरुद्गता ॥
मध्यमे स्यात्तु सौवीरी हारिणाश्वा ततः परम् ।
स्यात् कलोपनता शुद्धमध्या मार्गी च पौरवी ॥
हृष्यकेत्यथ तासां तु . . . सं० रत्नाकर,
स्वराध्याय, ग्राममूर्छनाप्रकरण, श्लोक १०, ११.

સંગીતમકરંદમાં હૂબહૂ આ જ અર્થના શ્લોકો હોવાથી તે અહીંયાં આપ્યા નથી. ષડ્જગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ:—

१. उत्तरमंद्रा, २. रजनी, ३. उत्तरायता, ४. शुद्धषड्जा, ५. मत्सरीकृता, ६. अश्वक्रान्ता અને ७. अभिरुद्गता.

મધ્યમગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ:—

१. सौवीरी, २. हरिणाश्वा, ३. कलोपनता, ४. शुद्धमध्या, ५. मार्गी, ६. पौरवी, ७. हृष्यका.

ઉપર આપેલી મૂર્છનાઓ ઉપરથી સ્થાનાંગસૂત્રમાં આપેલી મૂર્છનાઓમાં કેટલો ફરક છે એ સહેજ ધ્યાનમાં આવશે. હવે મધ્યમગ્રામની જે મૂર્છનાઓ સ્થાનાંગસૂત્રમાં આપેલી છે તે આ પ્રમાણે છે:

मज्झिमगामस्सणं सत्त मुच्छणाओ पण्णत्ताओ
तंजहा—उत्तरमंदा रयणी, उत्तरा उत्तरासमा,
समोक्कंता य सोवीरा अभिरूवा होइ सत्तमा ॥ १५ ॥

મધ્યમગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ કહેલી છે. જેમ કે, ૧. ઉત્તરમંદ્રા, ૨. રયણી, ૩. ઉત્તરા, ૪. ઉત્તરાસમા, ૫. સમોક્કંતા, ૬. સોવીરા અને ૭. અભિરુવા. આ પ્રમાણે સાત છે. આ ઉપરથી ધ્યાનમાં આવશે કે ષડ્જ અને મધ્યમ એ બંને ગ્રામની મૂર્છનાઓના ક્રમમાં ઘણો ફરક છે.

ષડ્જગ્રામનાં કંઈક નામો મધ્યમગ્રામને, તેમ જ મધ્યમગ્રામનાં કંઈક નામો ષડ્જગ્રામને આપેલાં છે, એ આ ઉપરથી સમજાય એવું છે.

હવે ગંધારગ્રામની મૂર્છનાઓ આ પ્રમાણે છે:

गंधारगामस्स णं सत्त मुच्छणाओ पण्णताओ। तंजहा—

नंदी अ खड्डिआ पूरिमा य चउथी अ सुद्धगंधारा।
उत्तरगांधारावि अ सा पंचमिआ हवइ मुच्छा ॥ १५ ॥
सद्दुत्तरमायामा सा छट्ठी सव्वओ य णायव्वा।
अह उत्तरायया‌कोडिमा य सा सत्तमी मुच्छा ॥ १८ ॥

ગંધારગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ આ પ્રમાણે છે:

૧. नंदी, ૨. खड्डिआ, ૩. पूरिमा, ૪. सुद्धगंधारा, ૫. उत्तरगंधारा, ૬. उत्तरमायामा, ૭. उत्तराययाकोडिमा. આ પ્રમાણે નામો છે.

સંગીતરત્નાકરમાં ગંધારગ્રામની મૂર્છનાનું વર્ણન કરતો નીચલો શ્લોક છે.

नन्दा विशाला सुमुखी चित्रा चित्रावती सुखी।
आलापा चेति गान्धारग्रामे स्युः सप्तमूर्छनाः ॥

ग्राममूर्छनाप्रकरण, स्वराध्याय, श्लोक २५.

નારદીયશિક્ષા અને સંગીતમકરંદમાં આ જ શ્લોક છે. ફક્ત સંગીતમકરંદમાં "नन्दा"ને બદલે "सरा" એવો શબ્દ છે.

સ્થાનાંગસૂત્રના આ ભાગના આધારરૂપ કોઈ પ્રાચીન ગ્રંથ હશે કે કેમ તે ખાતરીથી કહી શકાતું નથી. સંભવ છે કે એવો કોઈ ગ્રંથ હશે!

આગળ ચાલતાં સ્થાનાંગસૂત્રમાં સંગીતના ગુણદોષો વિષે વિવેચન છે. એ માહિતી સારી છે. પરંતુ અત્રે ઉતારવાની જરૂર નહિ ભાસવાથી તે માહિતી છોડી દીધી છે.

હવે નંદીસૂત્રના ઉલ્લેખ તપાસીએ. નંદીસૂત્રમાં પાના ચોથા ઉપર જે વાદ્યોનાં નામો આપેલાં છે તે આ પ્રમાણે છે. (१) भंभा (?), (२) मुकुंद (?), (३) मद्दल, (४) कडव, (५) झल्लरी, (६) हुडुक्क, (७) कंसाला (कांस्य), (८) काहल, (९) तालिमा, (१०) वन्सो (बन्सी), (११) शंख, (१२) पणव.

આ બાર નામો પ્રાચીન સંગીતગ્રંથોમાંનાં ઘણાંખરાં નામો સાથે મળતાં આવે છે. જેમ કે:—

मद्दल, कडव, झल्लरी, हुडुक्क, काहल, शंख, पणव વગેરે નામો સંગીતરત્નાકરમાં પણ મળે છે. જુઓ વાદ્યાધ્યાય सं. र. पान ४८१.

અભિધાનરાજેંદ્ર નામના જૈનકોશમાં आऊज्ज – आतोद्य શબ્દ નીચે રાજપ્રશ્નીયસૂત્રમાંથી નીચેનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

पणव, पटह, भम्भा, होरम्भा, भेरी, झल्लरी, दुन्दुभि, मुरज, मृदंग, नन्दीमृदंग, आलिंग, कस्तुम्ब, गोमुखी, मर्द्दल, विपंची, वल्लकी, भ्रमरी, भ्रामरी, परिवादिनी, चर्चसा, सुघोषा, नन्दीघोषा, महती, कच्छपी, चित्रवीणा, आमोद, मएमा, नकूल, तूण, तुम्बवीणा, मुकुंद, हुडुक्कं, विचिकी करटी, मिम्मिण, किणित, कण्डा, दर्दरक, दर्दरिका, कुसंवर, कलशिका, तल, ताल, कांस्यताल, रिगिसिका, मंगरिका, शुशुमारिका, वंश, वाली, वेणु, परिली, बद्धकाः परशिताः ઇત્યાદિ. આમાંથી ઘણાંખરાં વાદ્યો સંગીતરત્નાકર ગ્રંથમાં

આવેલાં વાદ્યો સાથે મળે છે. તેમ જ કેટલાંક નવીન પણ છે, તે વિચાર કરવા લાયક છે.

बृहत्कल्पसूत्रमां तत, वितत, धन, सुषिर એ વાદ્યના ચાર જ ભેદ આપ્યા છે. અને સ્થાનાંગસૂત્રની ટીકામાં પણ આ જ પ્રકારના ભેદો છે.

ततं वीणादिकं वाद्यं विततं पटहादिकं ।
घनं तु कांस्यतालादि वंशादि सुषिरम्मतम् ॥

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ એ જ પ્રકારના શ્લોકો કંઈક ફરક સાથે છે. જેમ કે:

ततं चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेव च ।
चतुर्विधन्तु विज्ञेय मातोद्यलक्षणान्वितम् ॥ १ ॥
ततं तंत्रीकृतं ज्ञेयं अवनद्धं तु पौष्करम् ।
घनं तालस्तु विज्ञेयः सुषिरो वंश एव च ॥ २ ॥

भरतनाटयशास्त्र, अध्याय २८.

આ પ્રમાણે જૈન ગ્રંથોમાંથી મળતા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખોમાંથી મુખ્ય ઉપર આપ્યા છે. એ ઉલ્લેખો ઘણા જ મહત્ત્વના હોવાથી પ્રાચીન સંગીતશાસ્ત્ર તથા પ્રચારના ઇતિહાસ ઉપર ઘણું અજવાળું પાડે છે. સંગીતશાસ્ત્રમાં વર્ણવેલા ગ્રામમૂર્ચ્છનાદિ પ્રકરણના રહસ્યની વિગત ઈસ્વી સન પૂર્વેના બીજા કે ત્રીજા સૈકા સુધી મળે છે. એ વાત ઉપલા ઉલ્લેખો ઉપરથી સિદ્ધ થશે. બૌદ્ધ અને જૈન વાઙ્મયના કાળમાં સંગીતની સ્થિતિ ઊંચા દરજ્જાની હતી. જે ઉલ્લેખો આપણને મળ્યા છે, અને તેમાંથી સંગીતવિષયક જે જે પારિભાષિક શબ્દો મળ્યા છે, તે ઉપરથી તે વખતે સંગીતશાસ્ત્રની એક ચોક્કસ પદ્ધતિ હોવી જોઈએ એમ લાગે છે.

મુખ્યત્વે કરીને સંગીતના ષડ્જમધ્યમાદિ ત્રણ ગ્રામો અને તેમાંથી નીકળનારી મૂર્છનાઓનું મહત્ત્વ તે વખતના સંગીતમાં વધારે હતું એમ જણાય છે.

તામિલ ગ્રંથ શિલપ્પદિકરમ્ અને જૈન આગમોમાંથી સ્થાનાંગસૂત્ર, એ ગ્રંથો વધારે વિચારવા લાયક છે. આગળ ચાલતાં એ ગ્રામમૂર્છનાની પદ્ધતિ સંગીતમાંથી તદ્દન નીકળી ગઈ છે એમ આપણે આગળ જોઈશું. અહીંયાં એટલું જ કહીને સમાપ્ત કરીશું કે જે પુરાતન કાળથી એટલે વૈદિક કાળથી સંગીતની પદ્ધતિ ચાલતી હતી તે જ પદ્ધતિને બૌદ્ધ અને જૈન વાઙ્ગમયના સમયમાં પણ સ્થાન મળ્યું હતું. અને એવી રીતે સંગીત સાર્વત્રિક થવાથી તે વખતની પ્રજામાં સંગીતને ઉત્તમ સ્થાન હતું.*

* પુરાતત્ત્વ પુ. ૨, અંક ૧.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન+—૩

રામાયણ, મહાભારત અને હરિવંશ*

રામાયણમાં જે સંગીતના ઉલ્લેખો મળી આવે છે તે ઉપરથી જોતાં, વૈદિક કાળ કરતાં રામાયણ કાળમાં આપણા

+ પુરાતત્ત્વના દ્વિતીય પુસ્તકના પહેલા અંકમાં મેં જૈન અને બૌદ્ધ ગ્રંથોમાંથી સંગીતના ઉલ્લેખો આપીને તેમાંની સંગીત-વિષયક માહિતી આપી હતી. ત્યાર પછી ભાવનગરના જૈનાચાર્ય પૂજ્ય શ્રી. આનંદસાગર મહારાજે કૃપા કરી મારા મિત્ર શ્રી. હીરાલાલ અમૃતલાલ શાહ મારફતે જૈન ગ્રંથોમાંથી કેટલાક સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો મોકલ્યા હતા. મહારાજશ્રીની આ તસ્દી માટે હું તેમનો ઉપકાર માનું છું. તેમના ઉલ્લેખો ઉપરથી એ જણાય છે કે જૈનોએ સંગીતને યોગ્ય સ્થાન આપ્યું છે. જૈનોના ધાર્મિક ગ્રંથોમાં જે ઉલ્લેખો મળી આવે છે તે ઉપરથી આત્મિક વિકાસ માટે તેઓ સંગીતનો ઉપયોગ કરતા હતા એમ જણાય છે. જેમ હિંદુઓએ ઉપાસનામાં, યજ્ઞપ્રકરણમાં, અને વિવાહાદિ અનેક મંગલ ઉત્સવોમાં સંગીત દાખલ કર્યું તેમ જૈનોએ પણ કર્યું છે. અને તેઓ ધાર્મિક દૃષ્ટિથી જ સંગીત તરફ જોતા હતા.

* પ્રો. મૅકડોનલના અભિપ્રાય પ્રમાણે રામાયણનો મૂળ ભાગ ઈ. પૂ. ચોથા સૈકાનો અને હાલનું પરિમાણ ઈસ્વી સનના

પૂર્વજો સંગીતની બાબતમાં આગળ વધેલા હતા એમ જ જણાશે. સંગીતની માર્ગી અને દેશી એ બંને પદ્ધતિઓ બહુ જ પ્રાચીન કાળથી પ્રચારમાં હતી; અને વાલ્મીકિના સમયમાં પણ તે જ સ્થિતિ હોવી જોઈએ એમ લાગે છે. રામચંદ્રના બે પુત્રો–કુશ અને લવ–એ સંગીતમાં બહુ જ નિષ્ણાત હતા એમ રામાયણમાં કહ્યું છે. એ બંને જણાએ રામાયણ કાવ્યનું ગાયન "માર્ગ" પદ્ધતિમાં કર્યું એમ વાલ્મીકિએ લખ્યું છે. જેમ કે—

ततस्तु तौ रामवचः प्रचोदितातगायतां मार्गविधानसंपदा ।
स चापि रामः परिषद्गतः शनैर्बभूषयासक्तमना बभूव ॥

बालकाण्ड, सर्ग ४, श्लोक ३६

આ શ્લોકમાં मार्गविधानसंपदा એવું પદ છે. માર્ગવિધાન એટલે સંગીતની માર્ગી[૨] પદ્ધતિ. કુશે અને લવે માર્ગી

બીજા સૈકાના છેવટના ભાગના સમયનું મનાય છે. પ્રો. યાકોબી બુદ્ધપૂર્વકાલીન માને છે. જુઓ એનસાઈક્લોપીડિયા ઑફ રિલીજિયન ઍથિક્સ. હૉપકીન્સના મત પ્રમાણે મહાભારતનો સમય ઈ. પૂ. બીજા સૈકાથી તે ઈસ્વી સનના બીજા સૈકા સુધી; બીજા વિદ્વાનોના મતે ઈ. પૂ. ૪૦૦ થી ઈ. સ. ૪૮૦ સુધી. શ્રી. વૈદ્યના મતે હાલનું મહાભારત ઈ સ. પૂર્વે ૨૫૦ થી ૨૦૦ના સુમારનું છે. પૃ. ૧૦૫ મ. ભા.નો ઉપસંહાર. હરિવંશ મહાભારતની સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

૧. જુઓ બાલકાણ્ડ, સર્ગ ૪, શ્લોક ૪, ૫.

૨. સંગીતની બે પદ્ધતિ પૂર્વે હતી એમ સંગીતના જૂના ગ્રંથો ઉપરથી જણાય છે. જેમ—

"मार्गो देशीति तद्द्वेधा तत्र मार्गः स उच्यते ॥
यो मार्गितो विरंच्याद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः ॥

પદ્ધતિમાં ગાયન કર્યું. તે ઉપરથી માર્ગી પદ્ધતિ રામાયણના સમયમાં પ્રચારમાં હતી એમ લાગે છે. માર્ગી પદ્ધતિનું ગાયન સાંભળી ભગવાન રામચંદ્રજીનું મન આસક્ત થયું.

કુશે અને લવે પાઠ્ય અને ગેય, એટલે પઠન અને ગાયન, કરી પૌલસ્ત્યવધ[1] એટલે રામાયણનું ગાયન કર્યું. પાઠ્ય એટલે ખાલી શ્લોકો મોઢેથી બોલવા તે, અને ગાયન એટલે તાન આલાપ સાથે ગાવું તે. એ બંને રીતમાં કુશે અને લવે બહુ જ મીઠા અવાજમાં ગાયું. જ્યારે પઠન અને ગાયન ચાલતું હતું ત્યારે તે ત્રણ પ્રમાણોથી યુક્ત હતું. પ્રમાણ એટલે દ્રુત, મધ્ય, વિલંબિત એ ત્રણે લયોથી યુક્ત. તેમ જ સાત જાતિઓથી યુક્ત હતું—એટલે તેમાં માર્ગી પદ્ધતિને અનુસરીને સપ્ત જાતિઓનું પ્રદર્શન થતું હતું, તેમ જ તે વીણાના સ્વર અને લયને મળતુંયે હતું; જેમ કે

पाठ्ये गेये च मधुरं प्रमाणैस्त्रिभिरन्वितम् ॥
जातिभिः सप्तभिर्युक्तं तंत्रीलयसमन्वितम् ॥

बालकाण्ड, सर्ग ४, श्लोक ८

देवस्य पुरतः शंभोर्नियताभ्युदयप्रदः ॥
देशे देशे जनानां यद्रुच्या हृदयरंजकम् ॥
गानं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ॥
संगीतरत्नाकर स्वराध्यायः पदार्थसंग्रहाख्यं प्रथमत्तरणम्

श्लोक २१–२३

१. काव्यं रामायणं कृत्स्नं सीतायाश्चरितं महत् ॥
"पोलस्त्यवध"मित्येवं चकार चरितव्रतः ॥

बालकाण्ड, सर्ग ४, श्लोक ७

આ શ્લોકમાં पाठय, गेय, प्रमाण, जाति (सप्त), तंत्री, लय એટલા પારિભાષિક શબ્દો છે, અને તે વિચારમાં લેતાં જાતિઓનું ગાયન તે વખતમાં પ્રચારમાં હતું એમ લાગે છે. જાતિઓ[૨] માર્ગી સંગીતમાં ગવાતી હતી એમ લાગે છે.

અત્યારે કોઈ ગાયક ગાય તો તેણે અમુક એક રાગ ગાયો એમ કહેવામાં આવે છે. એટલે રાગ શબ્દ હાલમાં જે રૂઢ અર્થમાં છે તે જ અર્થમાં પૂર્વે જાતિઓ હતી એમ લાગે છે. જેમ જેમ માર્ગી સંગીત પાછળ પડતું ગયું તેમ તેમ દેશી સંગીતની પરિભાષા ચાલુ થઈ. રામાયણમાં એક ઠેકાણે "રાગ" શબ્દ આવેલો છે, પણ તે શબ્દ હાલના રૂઢ અર્થમાં નથી; જેમ કે:—

न यास्यथः श्रमं वत्सौ भक्षयित्वा फलान्यथ ॥
मूलानि च सुमृष्टानि न रागात्परिहास्यथः ॥

उत्तरकाण्ड, सर्ग ९३, श्लोक ८

"એ અતિશય મીઠાં ફળો અને મૂળો ખાવાથી તમને જરા પણ થાક લાગશે નહિ અને તમારો રાગ (કંઠમાધુર્ય) પણ બગડશે નહિ", આ પ્રમાણે વાલ્મીકિએ પોતાના શિષ્યોને—કુશ અને લવને—રામચરિત્રનું ગાન કરવાની આજ્ઞા આપતાં કહ્યું. અહીં રાગ એ શબ્દ—"કંઠમાધુર્ય" એ અર્થમાં છે. ટીકાકાર પણ એવો જ અર્થ કરે છે. ટૂંકમાં કહેવું

---

૨. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને સંગીતરત્નાકરમાં જાતિઓ આપેલી છે. શુદ્ધ જાતિ ૭ તથા મિશ્ર જાતિ ૧૧ મળી ૧૮ જાતિઓ છે. જુઓ ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અધ્યાય ૨૮, ૨૯, અને સંગીતરત્નાકર, જાતિપ્રકરણ.

હોય તો એ છે કે અત્યારની રાગની વ્યવસ્થા રામાયણ કાળમાં નહોતી. તેથી તે શબ્દ રામાયણમાં નથી. એ ઉપર કોઈ પ્રશ્ન કરશે કે રામાયણ એ કંઈ સંગીતગ્રંથ નથી. પરંતુ આનો જવાબ એટલો જ છે કે સંગીતના એટલા બધા પારિભાષિક શબ્દો રામાયણમાં આવ્યા છે કે તે ઉપરથી કઈ જાતનું સંગીત પ્રચારમાં હતું તેની કલ્પના બરાબર આવી શકે છે, તો તેમાં "રાગ" શબ્દની પ્રાચીન કલ્પના આપનાર શબ્દ હોવો જ જોઈએ. અને તે "જાતિ" શબ્દ છે એમ મને લાગે છે. મેં ઉપર કહ્યું જ કે જાતિઓનું ગાયન એ માર્ગી પ્રકારમાં હોય છે.

હવે આગળના શ્લોક જુઓ:

> तौ तु गान्धर्वतत्त्वज्ञौ स्थानमूर्छनकोविदौ ॥
> भ्रातरौ स्वरसंपन्नौ गन्धर्वाविव रूपिणौ ॥
>
> सर्ग ४, श्लोक १०

આ શ્લોકમાં गांधर्वतत्त्वज्ञौ, स्थानमूर्छनकोविदौ આ બે શબ્દો ખાસ મહત્ત્વના છે. गांधर्व એટલે ગંધર્વોનું ગાયન તે. ગંધર્વો માર્ગી ગાયન ગાતા. સંગીતરત્નાકરના પ્રબંધાધ્યાયના આરંભમાં એ વાત સ્પષ્ટ કરેલી છે. જેમ કે:

> रंजकः स्वरसंदर्भो गीतमित्यभिधीयते ॥
> गांधर्वगानमित्यस्य भेदद्वयमुदीरितम् ॥
> अनादिसंप्रदायं यद्गंधर्वैः संप्रयुज्यते ॥
> नियतं श्रेयसो हेतुस्तद्गान्धर्वं जगुर्बुधाः ॥
> यत्तु वाग्गेयकारेण रचितं लक्षणान्वितं ॥
> देशीरागादिषु प्रोक्तं तद्गानं जनरंजनम् ॥
>
> श्लोक १, २, ३

આ ઉપરથી જણાશે કે "ગાંધર્વ" એટલે "માર્ગી" ગાયન, અને "ગાન" એટલે દેશી ગાયન. હવે गांधर्वतत्त्वज्ञः એટલે માર્ગી ગાયનનાં તત્ત્વો જાણનારા, કુશે અને લવે માર્ગપદ્ધતિનું ગાયન કર્યું હતું, એટલે જ "ગાંધર્વ" શબ્દ અહીં આવેલો છે.

હવે "स्थानमूर्छनकोविद" એટલે સ્થાન અને મૂર્છનાને જાણનાર. [1]शांडिल्यसूत्र તથા [2]સંગીતના બીજા ગ્રંથો પણ મંદ્ર, મધ્ય અને તાર એવાં ત્રણ સ્થાનો માને છે.

"मूर्छना" એટલે થાટ અથવા સ્વરમેળ. જેમ કે સિતારમાં જુદા જુદા થાટોમાંથી જુદા જુદા રાગો ઉત્પન્ન થાય છે, તે થાટ.

પ્રાચીન કાળમાં મૂર્છનાનો ઉપયોગ જુદી જુદી જાતિઓનું ગાયન અથવા વાદન કરતી વખતે થતો હતો. કેમ કે કોઈ પણ જાતિ, મૂર્છના કાયમ કર્યા વગર, ઉત્પન્ન થતી નહોતી.

આ પ્રમાણે મૂર્છના શબ્દ ઉપર વિવેચન થયું. હવે સ્થાન અને મૂર્છના જાણનાર તે स्थानमूर्छनकोविद. કુશ અને લવ એ બંને સંગીતમાં અત્યંત પ્રવીણ હતા તેથી स्थानमूर्छन-कोविद એ વિશેષણ બરાબર જ છે.

---

१ उरः कंठः शिरश्चेति तत् पुनस्त्रिविधं भवेत्
मंद्रं मध्यं च तारं च ......इति शांडिल्यः (रामायणटीका)
बालकाण्ड, सर्ग ४

२ व्यवहारे त्वसौ त्रेधा हृदि मंद्रोभिधीयते ॥
कंठे मध्यो मूर्ध्नि तारो द्विगुणश्चोत्तरोत्तरः ॥
संगीतरत्नाकर, स्वराध्याय, प्रकरण ३, श्लोक ७

હવે વાલ્મીકિ–રામાયણમાં બાલકાંડ સર્ગ ૪ તથા ઉત્તરકાંડ સર્ગ ૯૪ માં સંગીત-વિષયક જે પારિભાષિક શબ્દો આવેલા છે તે નીચે અર્થ સહિત આપું છું.

૧. कुशीलव = ગાયક. ૨. स्वरसंपन्न = સ્વરયુક્ત. ૩. पाठ्य = પઠન કરવાના શ્લોકો. ૪. गेय = આલાપ સહિત ગાવું તે, (ગાન). ૫. प्रमाण = લય (દ્રુત, મધ્ય, વિલંબિત). ૬. सप्तजाति = સાત જાતિ (षाड्जी, आर्षभी, गांधारी, मध्यमा, पंचमी, धैवती, नैषादी,). तंत्री = વીણા, તાર. ૮. लय = તાલની ગતિ. ૯. गांधर्व = માર્ગી ગાન. ૧૦. स्थान = ત્રણ સ્થાન (મંદ્ર, મધ્ય તાર.) ૧૧. मूर्छना = થાટ, મેળ. ૧૨. गंधर्व = માર્ગી ગાન ગાનાર. ૧૩. मधुर = મીઠું. ૧૪. रक्तम् = વાદ્યના સ્વર સાથે જેનો બરાબર મેળ છે તેવું. ૧૫. स्वरसंपद = ષડ્જ આદિ સ્વરોથી યુક્ત. ૧૬. मार्गविधान = માર્ગી ગાનપદ્ધતિ. ૧૭. पूर्वाचार्यविनिर्मिताम् (અપૂર્વા પાઠ્યજાતિનું વિશેષણ) એ શબ્દ ઉપરથી પ્રાચીન સંગીતાચાર્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે. સરળ અર્થ: પૂર્વે થઈ ગયેલા આચાર્યોએ નિર્માણ કરેલી. ૧૮. नृत्त = કેવળ હાવભાવ-વાળું નર્તન. ૧૯. कला = એક માત્રાનો એક સૂક્ષ્મ વિભાગ. ૨૦. मात्रा = તાલ માપવાનું એક સ્થૂળ માપ. ૨૧. सम = સામ્ય લાવવું તે.

આ પ્રમાણે મુખ્ય મુખ્ય સંગીતના શબ્દો ઉપર આપ્યા છે. તે ઉપરથી સંગીતશાસ્ત્ર પણ કેટલું પરિપક્વ થઈ ગયું હતું તેનો ખ્યાલ આવશે.

હવે જે સંગીતવાદ્યોનો ઉલ્લેખ રામાયણમાં મળી આવે છે, તેમાંથી મુખ્ય મુખ્ય વાદ્યોની યાદી નીચે આપું છું.

बालकांड	किष्किधाकांड
१. तंत्री (વીણા)	१. वेणु.
२. दुंदभि	२. मृदंग
३. वीणा	३. आडंबर
४. मृदंग	**उत्तरकाण्ड**
५. पणव(નાગર)	१. तूणव
६. शंख	२. किन्नरी

सुंदरकाण्ड

१. वीणा	७. डिंडिभ
२. विपंची	८. आडंबर
३. वंश	९. शंख
४. पटह	१०. मुरज
५. मड्डुक	११. भेरी
६. पणव	

વાદ્યોમાં "વિપંચી" વાદ્યનો ઉલ્લેખ મહત્ત્વનો છે (સુંદરકાંડ, સર્ગ ૧૦, શ્લોક ૪૧). વિપંચી એ વીણાવાદ્ય છે.

સંગીતરત્નાકરમાં વીણાવાદ્યના પ્રકારો આપ્યા છે. તેમાં વિપંચી વીણાનું લક્ષણ આપ્યું છે. કુલ વીણાવાદ્યના પ્રકારો આપેલા છે તે આ પ્રમાણે :—

... पिंजरकः प्रोक्ता घोषकश्चैकतंत्रिका ॥ १०५ ॥
तंत्रीद्वयेन नकुलः, स्यादन्वर्था त्रितंत्रिका ॥
तंत्रिभिः सप्तभिश्चित्रा, विपंची नवभिर्मता ॥ १०८ ॥

कोणांगुलीवादनीया **चित्रा तन्त्रिपंचिका** ॥
क्रमादन्ये ऽगुंलीकोणव्यवस्थामूचिरे तयोः ॥ १०९ ॥
चित्रायामंगुलीमात्रं विपंच्यामुभयं परे ॥
तंत्रीणामेकविंशत्या कीर्तिता मत्तकोकिला ॥ ११० ॥

संगीतरत्नाकर, वाद्याध्याय.

આ શ્લોકો ઉપરથી વિપંચી વીણા નવ તંત્રની હશે એમ જણાય છે અને તે કોણ વડે વગાડાય છે. તેમ જ તેમાં એ આંગળીઓનો ઉપયોગ થાય છે. અત્યારે કર્નાટક તરફની રુદ્રવીણામાં અથવા તો આપણા તરફ બીન વાદ્યમાં પણ ડાંડી ઉપર ચાર તાર અને બન્ને બાજુમાં ત્રણ મળીને સાત તાર તો સાધારણતઃ હોય છે. વિપંચી વીણામાં બે તાર વધારે કહ્યા છે. તે ધ્યાનમાં લેવા જેવી વાત છે. આવા વાદ્યનું સૂક્ષ્મતાથી જ વાદન થાય તો તે સારું લાગે છે. વિપંચી વીણા ઉપરથી રામાયણકાળમાં આપણાં સંગીતવાદ્યોની કેટલી પ્રગતિ હતી તેનો ખ્યાલ આવે છે. બીજો ઉલ્લેખ કિન્નરી વાદ્યનો આવે છે. એ પણ તંતુવાદ્ય છે. સંગીત-રત્નાકરમાં એ વાદ્યનું પૂરું વર્ણન છે. એ ઉપરાંત બીજાં કેટલાંક વાદ્યોનો—વંશ, પટહ, ડિંડિમ જેવાનો—ઉલ્લેખ છે. તેને માટે હું વિશેષ કહેતો નથી.

એ ઉપરાંત भेरी, मृदंग, पटह, पणव વગેરે રણવાદ્યો છે. રામાયણકાળમાં ગાયક, વાદક તથા નર્તકના ધંધા કરનાર લોકો હતા એમ જણાય છે :—

नटनर्तकसंघानां गायकानां च गायताम् ॥

अयोध्याकाण्ड, सर्ग ६, श्लोक ७४.

... ...नटनर्तकसंकुलाः ॥

बालकांड, सर्ग ७८–७९.

તેમ જ, રાવણની લંકા નગરીમાં અને સુગ્રીવની કિષ્કિંધામાં અનેક ગાયક વાદકોના સંઘ રહેતા હતા, એવા ઉલ્લેખો છે.

રાજાઓ તથા પ્રજાના રંજન માટે સાર્વજનિક નૃત્યશાળા અથવા સંગીતશાળાઓ ઘણી હતી.

કુશ અને લવનું ગાયન સાંભળી રામચંદ્રે પોતાના અધિકારીઓને તેમને અઢાર હજાર સુવર્ણ મુદ્રા ઇનામ આપવાનો હુકમ કર્યો, તે ઉપરથી ગાયકોને ઇનામ આપવાની પદ્ધતિ રાજાઓમાં રૂઢ હતી એમ લાગે છે. રામાયણમાંના જેટલા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો ઉપર આપવામાં આવ્યા છે, તે ઉપરથી મને લાગે છે કે પૂર્વકાળના લોકો સંગીતનો ઉપયોગ જેમ ધાર્મિક કામમાં કરતા હતા તેમ તેનો ઉપયોગ વિલાસમાં પણ કરતા હતા. લંકામાં હનુમાન રાવણના મંદિરમાં પ્રવેશ કરે છે ત્યારે, અથવા તો લક્ષ્મણ સુગ્રીવના અંતઃપુરમાં પ્રવેશ કરે છે ત્યારે, જે સંગીતનું દૃશ્ય તેમના જોવામાં આવે છે તે ઉપરથી યોગ્ય ખ્યાલ બંધાશે. સંગીતનું અત્યંત અશ્લીલ સ્વરૂપ રાવણના મહેલમાં મળે છે.

ખુદ રામાયણકર્તા વાલ્મીકિ સંગીતમાં બહુ જ નિષ્ણાત હોવા જોઈએ એમ લાગે છે. નહિ તો આ વિષયનું સૂક્ષ્મ વર્ણન શી રીતે કરી શકે? વાલ્મીકિમાં સંગીતની રસિકતા કેટલી ઉચ્ચ દરજ્જાની હતી તે નીચેના શ્લોકો ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે; જેમ :—

विक्षिपन् विविधाः शाखाः नगानां कुसुमोत्कटाः ॥
मारुतश्चलितस्थानैः षट्पदैरनुगीयते ॥
मत्तकोकिलसन्नादैर्नर्तयन्निव पादपान् ॥

किष्किंधाकाण्ड, सर्ग १.

षट्पादतंत्रीमधुराभिधानं
प्लवंगमोदीरितकण्ठतालम् ।
आविष्कृतमेघमृदंगनादै
र्वनेषु संगीतमिव प्रवृत्तम् ॥
क्वचित्प्रनृत्तैः क्वचिदुन्नदद्भिः
क्वचिच्च वृक्षाग्रनिषण्णकायैः ।
व्यालम्बबर्हाभरणैर्मयूरै
र्वनेषु संगीतमिव प्रवृत्तम् ॥

किष्किंधाकांड, सर्ग २८, श्लोक ३६, ३७.

અર્થ:—હે લક્ષ્મણ ! એ વાયુ જ્યારે જ્યારે પુષ્પોથી ભરેલી વૃક્ષોની શાખાઓને કંપાવે છે, ત્યારે ત્યારે પુષ્પો ઉપરથી ઊડેલા ભ્રમરો વાયુના સુસવાટની સાથે ગાયન કરે છે (ગુંજારવ કરે છે); પર્વતોની ગુહામાંથી સુસવાટભેર નીકળતો વાયુ મદોન્મત્ત કોકિલાના ટૌકાથી જાણે વૃક્ષોને નચાવતો હોય અને પોતે ગાયન કરતો હોય એવો જણાય છે!

હે લક્ષ્મણ ! સાંભળ તો ખરો. આ વનને વિષે ભ્રમરોના ગુંજારવરૂપી વીણાનું મધુર ગાન ચાલે છે, અને તેની વચ્ચે વચ્ચે બોલતાં દેડકાંઓ ગાયકની પેઠે તાલબદ્ધ

(* જુઓ ઉત્તરકાણ્ડ, સર્ગ ૯૪, શ્લોક ૭૬–૭૭.)

ગાયન કરે છે. મેઘોની ગર્જના મૃદંગવાદન જેવી લાગે છે. એ ઉપરથી એમ લાગે છે કે વનમાં સંગીત શરૂ થયું છે.

આ વનને વિષે કોઈક સ્થળે મધુર નાદ કરતા, તથા કોઈક સ્થળે વૃક્ષોની ટોચો પર બેઠેલા, અને સુંદર ચંદ્રિકાવાળાં લાંબાં પિચ્છોથી અલંકૃત થયેલા મયૂરોએ તો ખરેખર સંગીત મચાવી મૂકયું હોય એમ જણાય છે.

વાલ્મીકિના કાવ્યમાં સ્થળે સ્થળે આવી રીતે સંગીતનો અનુભવ થાય છે. સંગીતની દૃષ્ટિએ રામાયણનું આટલું વિવેચન બસ છે. ઉપર જે ઉલ્લેખો આપવામાં આવ્યા છે તે ઉપરથી મારા અનુમાન પ્રમાણે નીચે પ્રમાણે નિષ્કર્ષ નીકળી શકે છે.

૧. સંગીતનો શોખ સાર્વત્રિક હતો.

૨. રાજારજવાડાઓમાં સંગીતની પ્રતિષ્ઠા હતી.

૩. સંગીતનું ધાર્મિક તથા સામાજિક સ્વરૂપ વધ્યું હતું.

૪. સંગીતની માર્ગી પદ્ધતિ પ્રચારમાં હતી.

૫. સંગીતની પરિભાષા નક્કી થઈ ગઈ હતી. સંગીતનું શાસ્ત્ર ઉન્નત અવસ્થામાં હતું.

૬. ગાયક, વાદક તથા નર્તકના ધંધા કરનારા લોકો હતા.

૭. સંગીતશાળા, નૃત્યશાળા જેવાં સાર્વજનિક સ્થાનો લોકરંજન માટે હતાં.

૮. ગાયકોને ઇનામ આપવાની રાજાઓની પદ્ધતિ પ્રચલિત હતી.

મહાભારત

રામાયણ પછી હવે આપણે મહાભારત ઉપર આવીએ. રામાયણ કરતાં મહાભારતના કાળમાં સંગીતનો ફેલાવો

વિશેષ નજરે પડે છે. રામાયણમાં જે મહત્ત્વના પારિભાષિક શબ્દો મળી આવ્યા તેવા મહાભારતમાં નથી. મહાભારતના સંગીતના ઉલ્લેખો ઉપરથી અમુક એક વિશિષ્ટ સંગીતપદ્ધતિનો નિર્દેશ જણાતો નથી; પણ સમાજમાં સંગીતનો ઉપયોગ કેવી રીતે થતો હતો તેની સારી પેઠે કલ્પના આવે છે.

આદિપર્વ, અધ્યાય ૭૦માં કચ અને દેવયાનીની કથા આવે છે. તેમાં "गायन्नृत्यन्वादयंश्च देवयानीमतोषयत्" એવું કચનું વર્ણન કરેલું છે. તે ઉપરથી કચ ગાયન, વાદન તથા નર્તનમાં પ્રવીણ હતો એમ લાગે છે. તેમ જ દેવયાની વિષે:—

देवयान्यपि तं विप्रं नियमव्रतधारिणम् ।
गायन्ती च ललन्ती च रहः पर्यचरत्तथा ॥

દેવયાની પણ નિયમ અને વ્રતધારી એવા તે વિપ્રની (કચની) આગળ, એકાંતમાં ગાયન કરતી, તથા લાડ લાડતી તેની સેવા કરતી હતી.

બીજો ઉલ્લેખ નિતન્તુ રાજાની કન્યા ભૌમાશ્વી વિષે છે. તે આ પ્રમાણે:—

वीणेव मधुरालापा गांधर्वस्वरमूर्छिता ।
उत्तमा सर्वनारीणां भौमाश्वी ह्यभवत्तदा ॥

आदिपर्व, अध्याय २१४, श्लोक ४९.

ગાંધર્વસ્વર (એટલે સંગીતનો સ્વર) જેમાંથી નીકળે છે. એવી વીણા જેવો ભૌમાશ્વીનો કંઠ હતો એમ કહ્યું છે. આ રીતે આ શ્લોકમાં વીણાનો ઉલ્લેખ પણ છે.

સભાપર્વ, અધ્યાય ૭, શ્લોક ૨૪–૨૫ માં

तथैवाप्सरसो राजन् रम्भोर्वश्यथ मेनका ।
घृताची पंचचूडा च विप्रचित्तिपुरोगमाः ॥
विद्याधराश्च राजेन्द्र गंधर्वाश्च मनोरमाः ।
नृत्यवादित्रगीतैश्च हास्यैश्च विविधैरपि ॥

આમાં ઇંદ્રસભાનું વર્ણન આપતાં તેમાં કયા કયા ગન્ધર્વો તથા અપ્સરાઓ હતી તેનું વર્ણન આપ્યું છે.

સભાપર્વ, અધ્યાય ૧૦ માં, કુબેરની સભામાં વિશ્વાવસુ, હાહા, હુહૂ, તુંબુરુ, પર્વત, શૈલૂષ, ગાનજ્ઞ ચિત્રસેન, ચિત્રરથ અને બીજા સેંકડો ગન્ધર્વો પોતપોતાનાં સાહિત્યો સહિત રહેતા હતા એવું વર્ણન છે. જેમ કે:—

गंधर्वाणां च पतयो विश्वावसुर्हहाहुहूः ।
तुंबुरुः पर्वतश्चैव शैलूषश्च तथाऽपरः ॥
चित्रसेनश्च गीतज्ञस्तथा चित्ररथोपि च ॥

એ ઉપરાંત યમ, વરુણ અને બ્રહ્મદેવની સભાના વર્ણનમાં પણ ગાયન, વાદન, નૃત્ય ચાલતું હતું, અને ત્યાં સેંકડો ગાયક-વાદક હાજર હતા એવું વર્ણન છે.

ધર્મરાજાએ કરેલા રાજસૂયયજ્ઞનું વર્ણન વિસ્તારથી સભાપર્વમાં અધ્યાય ૭૧માં આપ્યું છે. તેમાં પણ ઇંદ્ર, કુબેરાદિ સભાના ગંધર્વો અને અપ્સરાઓ હાજર હતાં, તેમ જ मेरी, मुरज, मड्डुक, गोमुख, शंख, वंश, वीणा વગેરે વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હતાં વગેરે ઉલ્લેખ છે. +

+ જુઓ સભાપર્વ, અધ્યાય ૭૧, શ્લોકો ૩૭ થી ૪૩.

આદિ અને સભાપર્વના ઉલ્લેખો ઉપરથી સંગીતનો ઉપયોગ તે સમયના લોકો કેવી રીતે કરતા હતા તેનો ખ્યાલ આવશે. હવે વિરાટપર્વ ઉપર આવીશું.

વિરાટપર્વમાં અર્જુન પોતે પંઢ બની સ્ત્રીરૂપમાં નર્તિકાનું કામ કરવા માટે વિરાટ રાજાને ત્યાં હતો અને વિરાટરાજાની કન્યા ઉત્તરાને ગાયન, વાદન, નૃત્ય એ ત્રણે કળા શિખવાડતો હતો એવો ઉલ્લેખ છે. અર્જુન કહે છે:

प्रतिज्ञां षंढकोऽस्मीति करिष्यामि महीपते ॥
गीतं नृत्यं विचित्रं च वादित्रं विविधं तथा
शिक्षयिष्याम्यहं राजन् विराटस्य पुरस्त्रियः ॥

विराटपर्व, अध्याय ३.

પછી વિરાટરાજાની આગળ અર્જુન પોતે શું કામ કરશે તે બાબતમાં કહે છે:

"नृत्यामि गायामि च वादयाम्यहं प्रानर्तने कौशलनैपुणं मम ।
तदुत्तरायाः परिधत्स्व नर्तने भवामि देव्या नरदेव नर्तकी ॥

विराटपर्व, श्लोक १८, अध्याय ११.

કીચકની અભિલાષા દ્રૌપદી ઉપર હતી, તેથી તે દ્રૌપદીને વારંવાર સતાવતો હતો. એક વખત દ્રૌપદીએ ભીમસેનની પાસે ફરિયાદ કરી. તે વખતનો દ્રૌપદીનો કંઠ કેવો હતો તેનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે છે:

वीणेव मधुरालापा स्वरं गान्धारमाश्रिता ॥

विराटपर्व, अध्याय २२, श्लोक १२.

"ગાંધાર સ્વરનો આશ્રય કરનારી (અર્થાત્ જે વીણાના સૂરમાંથી ગાંધાર સ્વર સારી રીતે સંભળાય છે એવી)

વીણાના જેવા મધુર આલાપવાળી દ્રૌપદી", આવું વર્ણન છે. એ જ શ્લોકનો બીજો પણ પાઠ છે. તે આ પ્રમાણે છે:

वीणेव मधुरालापा गांधारं साधु मूर्छती ॥

અહીં "गांधारं साधु मूर्छती" એ પદ ઉપરથી વીણાના (તારના) સૂરમાંથી મૂર્છનાથી ગંધાર સ્વર નીકળે છે એવો અર્થ થાય છે. (વીણાના મંદ્ર ષડ્જના તારમાંથી "ગંધાર" સ્વર નીકળે છે એ તો પ્રસિદ્ધ છે જ.)

બીજો ઉલ્લેખ નર્તનાગાર અથવા નર્તનશાલાનો છે.

यैषा नर्तनशालेह मत्स्यराजेन कारिता ।
दिवाऽत्र कन्या नृत्यन्ति रात्रौ यान्ति तथा गृहं ॥
विराटपर्व, अध्याय २५ । ३.

અથવા

यदेतन्नर्तनागारं मात्स्यराजेन कारितम् ।
दिवात्र कन्या नृत्यन्ति रात्रौ यान्ति स्वकं गृहम् ॥
विराटपर्व, २५ । २१.

આ શ્લોક ઉપરથી રાજાઓ નર્તકાલય જેવું સ્થાન લોકોના સંગીતશિક્ષણ માટે રાખતા હોય એમ લાગે છે. તેમ જ કુલીન સ્ત્રીઓ પણ તેમાં નર્તન શીખતી હોય એમ જણાય છે. વિરાટ નગરની સ્ત્રીઓ અર્જુન પાસે નૃત્ય શીખવા જતી હતી, તે ઉપરથી "નર્તન"કળા વિષે તે વખતનો સન્માન્ય લોકોનો પણ અભિપ્રાય કેટલો બધો ઊંચો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે; જોકે અત્યારે નૃત્યકળા વિષે સન્માન્ય લોકોનો અભિપ્રાય સારો નથી.

એ ઉપરાંત વાદ્યોનાં નામો જેમાં આવેલાં છે તેવા ઉલ્લેખના શ્લોકો નીચે આપું છું.

भैर्यश्च तूर्याणि च वारिजाश्च । वेषैः परार्ध्यैः प्रमदाजनाश्च ॥
बंदिप्रवादाः पणवादिकश्च । तथैव वाद्यानि च वंशशब्दाः ॥
कांस्यं सतालं मधुरं च गीतमादाय नार्यो नगराभिरीयुः ॥

विराटपर्व, अध्याय ७० । ३३–३४.

આ શ્લોકમાં भेरी (નોબત), तूर्य (તુતારી), शंख, पणव એ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે.

ઉદ્યોગપર્વમાં નીચેનો ઉલ્લેખ છે.

ततस्तु स्वरसंपन्ना बहवः सूतमागधाः ।
शंखदुंदुभिनिर्घोषैः केशवं प्रत्यबोधयन् ॥

उद्योगपर्व, अ. ९४, श्लो. ४.

ભીષ્મ, દ્રોણ, કર્ણ, શલ્યપર્વ, ગદાપર્વ વગેરે પર્વોમાં રણવાદ્યના ઘણા ઉલ્લેખો આવે છે. તેમાંથી થોડાક નીચે ટાંકુ છું.

ततः शंखाश्च भैर्यश्च पणवानकगोमुखाः । गीता १–१३.

આમાં શંખ, ભેરી, પણવ, આનક, ગોમુખ વાદ્યોના ઉલ્લેખ છે.

જુદા જુદા યોદ્ધાઓ પોતપોતાના શંખોને જુદાં જુદાં નામો આપતા હતા. જેમ કે,

पाञ्चजन्यं हृषीकेशो, देवदत्तं धनंजयः ।
पौण्ड्रं दध्मौ महाशंखं भीमकर्मा वृकोदरः ॥
अनंतविजयं राजा कुन्तीपुत्रो युधिष्ठिरः ।
नकुलः सहदेवश्च सुघोषमणिपुष्पकौ ॥

શ્રીકૃષ્ણનો પાંચજન્ય શંખ, અર્જુનનો દેવદત્ત, ભીમસેનનો પૌણ્ડ્ર, ધર્મનો અનંતવિજય, નકુલનો સુઘોષ, સહદેવનો મણિપુષ્પક. એ ઉપરાંત પેશ્ય, ક્રકચ, ગોવિષાણુક, (ગાયના શિંગડાનું બનાવેલું), ઢક્કા (ડંકા) ઇત્યાદિ રણ-વાદ્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે.

દ્રોણપર્વમાં દ્રોણાચાર્યને સેનાપતિ કરવામાં આવ્યા ત્યારે જે મંગલવિધિ કરવામાં આવ્યો, તેમાં ગાયકોનું ગાયન તથા સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીઓનું નૃત્ય થયું, એવો ઉલ્લેખ છે:

ततो वादित्रघोषेण शंखानां च महास्वनैः ।
ततः पुण्याहघोषेण साशीर्वादस्वनेन च ॥
जयशब्दैर्द्विजाग्र्याणां सुभगानर्तितैस्तथा ।
सत्कृत्यविधिना द्रोणं मेनिरे पांडवाञ्जितान् ॥

द्रोणपर्व, अध्याय ७, श्लोक ६–७–९.

સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીઓ લૌકિક સમારંભમાં નર્તન કરી શકતી હતી, તે ઉપરથી નૃત્યકળા તરફ કેટલો ઊંચો ભાવ હતો તે સિદ્ધ થાય છે.

દ્રોણપર્વ અધ્યાય ૫૭ માં "नटनर्तकगंधर्वपूर्णकैर्वर्धमानकैः", આમાં પૂર્ણક એટલે પાણીથી ભરેલાં વાસણો માથા ઉપર લઈ નર્તન કરનાર લોકોનો ઉલ્લેખ છે.

દ્રોણપર્વમાં સોળ રાજાની કથાઓ આવેલી છે. તે કથાઓ ધર્મરાજાને નારદે સંભળાવેલી. તેમાં દિલીપ રાજાની કથામાં, તેણે કરેલા યજ્ઞોમાં એટલે યજ્ઞમંડપોમાં ૬૦૦૦ અપ્સરાઓનું ગાયન ચાલતું હતું, એવો ઉલ્લેખ છે. અધ્યાય ૬૧. ઉ. ત.—

नृत्यन्त्यप्सरसो यत्र षट्सहस्राणि सप्त च ॥
यत्र वीणां वादयति प्रीत्या विश्वावसुः स्वयम् ॥

તેમ જ નાભાગ અંબરીષની કથામાં

मादनीयानि पानानि विदित्वा चात्मनः सुखम् ।
अपिबेत यथाकामं पानपा गीतवादितैः ॥

अध्याय ६४, श्लोक १०.

ગાયકો તથા વાદકો (બજાવવાવાળા) સુરાપાન કરી મત્ત થતા અને રાજાનાં ગુણગાન ગાતા. ગાયકવર્ગમાં કેટલી વિલાસિતા આવી હતી તેનો ખ્યાલ એ શ્લોક ઉપરથી આવે છે.

નૃત્ય એ વિલાસનું જાણે સાધન છે એમ તે કાળે માન્યતા પ્રસરેલી હતી તે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સમજાશે. જેમ કે:

नानावर्णविरागाभिः शुशुभुः सर्वतो वृताः ॥
पताकाश्च ततस्तास्तु श्वसनेन समीरिताः ॥
नृत्यमाना व्यदृशन्त रगमध्ये विलासिकाः ॥

द्रोण०, अ. १०५, श्लोक ६.

ઉપલા શ્લોકમાં સંજય ધૃતરાષ્ટ્રને જુદા જુદા પ્રકારની ધ્વજાનું વર્ણન કરતા કહે છે: હે ભરતર્ષભ ધૃતરાષ્ટ્ર, પવનથી પ્રેરાયેલી ધ્વજાની પતાકાઓ હાલતી હતી. તે ચિત્રવિચિત્ર રંગવાળી હતી. રણરૂપી રંગભૂમિ ઉપર વિલાસિની સ્ત્રીઓનું નૃત્ય ચાલતું હતું એમ ભાસતું હતું.

દ્રોણપર્વમાં નીચેનાં વાદ્યોનો તથા ધંધાવાળાઓનો ઉલ્લેખ આવે છે:—

नर्तकाश्चापि नृत्यन्ति जगुर्गीतानि गायकाः ।
कुरुवंशस्तवार्थानि मधुरं रक्तकंठिनः ॥
मृदंगाझर्झराभेर्यः पणवानकगोमुखाः ।
आडंबराश्च शंखाश्च दुंदुभ्यश्च महास्वनाः
वादयन्ति स्म संहृष्टाः कुशलाः साधुशिक्षिताः ॥+

મૃદંગ, ઝર્ઝર, ભેરી, પણુવ, આનક, ગોમુખ, આંડંબર, શંખ, દુંદુભિ ઇત્યાદિ વાદ્યો સારી રીતે વાદકો વગાડતા હતા એમ જણાવ્યું છે.

કર્ણપર્વમાં સંગીતનું અશ્લીલ સ્વરૂપ જોવામાં આવે છે. મદ્ર દેશનો રાજા શલ્ય કર્ણનું સારથિપણું કરતો હતો તે વખતે કર્ણ શલ્યને સંબોધીને કહે છે, "મેં સાંભળ્યું છે કે વાહિક અને મદ્ર દેશના લોકોમાં સ્ત્રીઓ મદ્ય પી ગમે તેવી સ્થિતિમાં (નગ્ન સ્થિતિમાં) ગાયન અને નૃત્ય કરે છે. આવી સ્થિતિમાં તેઓ ગમે તેવાં અશ્લીલ ગાયનો ગાય છે. તેમનું ગાયન સાંભળી ઊંટ અથવા ગર્દભનું સ્મરણ થાય છે. નગરમાં વસનાર લોકો દારૂ પીને પછી ગાયન કરે છે. તેમ જ મનોહર સ્ત્રીઓ સુખોપભોગ માટે મૃદંગ, આનક, શંખ મર્દલ, વગેરે વાદ્યોના સ્વર અને તાલમાં મસ્ત રહી જોરજોરથી ઊંચો સાદ કાઢી ગાય છે. તેમનું આ ગાયન ચાલે છે ત્યારે જાણે

+ મહારાષ્ટ્રીય પંડિત કૈ. કાશીનાથ શાસ્ત્રી લેલે પોતાના મહાભારતના ભાષાન્તરમાં ઉપલાં વાદ્યોના નામોના નીચે પ્રમાણે મહારાષ્ટ્રીય શબ્દ મૂકે છે:

मृदंग, झांज, नौबद, मुरज, पडघम, सांवल, हलग्या, शंख, नगारा इत्यादि (लेलेकृत महाभारत भाषान्तर).

વચ્ચે ગર્દભ, ખેચર, ઊંટ વગેરે જાનવરો પણ પોતાના સાદ વડે તેમનો સાથ કરે છે એવું લાગે છે. (કર્ણપર્વ અધ્યાય ૩૭.)

શાન્તિપર્વ: શાન્તિપર્વમાં સંગીતના ઉલ્લેખો બહુ જ થોડા છે. ધર્મરાજનો રાજ્યાભિષેક થયો ત્યારે તે સમારંભમાં ગંધર્વઅપ્સરાઓ આવ્યાં હતાં. તેઓએ ત્યાં ગાયનવાદન કર્યું એવો ઉલ્લેખ છે. રાજા યુધિષ્ઠિર અને શ્રીકૃષ્ણને જગાડવા માટે વહેલી સવારે ગાયકો ઊઠીને ગાયન કરવા લાગ્યા; હજારો લોકો શંખ અને મૃદંગ વગાડવા લાગ્યા, વીણા, પણવ અને મુરલી ઇત્યાદિ વાદ્યોનો અનંત ચિત્તાકર્ષક ધ્વનિ ત્યાં ઉત્પન્ન થયો. જેમ કે:

गायन्ति गायनाः ॥
शंखानथ मृदंगांश्च प्रवाद्यन्ति सहस्रशः ॥
वीणापणववेणूनां स्वनश्चाति मनोरमः ॥

अध्याय ५२, श्लोक ४–५.

જ્યારે શુકજન્મ થયો ત્યારે હાહા, હુહૂ, ચિત્રસેન, ચિત્રરથ, વિશ્વાવસુ ઇત્યાદિ ગંધર્વોએ ગાયન કર્યું. દક્ષકૃત મહાદેવની સ્તુતિમાં અધ્યાય ૨૯૦માં નીચેનાં વિશેષણો મહાદેવને આપ્યાં છે; જેમાં સંગીતને લગતાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે:—

૧. नर्तनशीलाय = નર્તન કરનારને.

૨. मुखवादित्रवादिने = મુખવાદ્ય નામનું વાદ્ય વગાડનારને.

૩. गीतवाद्यपरायणे = ગાયન તથા વાદ્ય વગાડવામાં પ્રવીણને.

૪. भीमदुंदुभिहासा = નગારા વાદ્ય જેવું પ્રચંડ હાસ્ય જેનું છે તે.

૫. तुंबीवीणाप्रिया = તુંબડાની વીણા જેને પ્રિય છે તે.

૬. झर्झरी = ઝર્ઝરી વાદ્ય.

આમાં મુખવાદ્ય એટલે વાંસળી, મુરલી, બંસી વગેરે વાદ્યોનો પણ સમાવેશ થાય છે.

આ પ્રમાણે શાન્તિપર્વમાં સંગીતના ઉલ્લેખો છે. આ બધાં પર્વોમાં જે જે ઉલ્લેખો આવ્યા છે તે ઉપરથી જે સાર નીકળે છે તે નીચે પ્રમાણે છે.

૧. ગાયન, વાદન તથા નૃત્યકળામાં ઘણા લોકો વિદ્વાન હતા. તેમ જ સંગીતની પ્રત્યેક શાખામાં વિદ્વાન તથા ધંધો કરનાર લોકો હતા.

૨. નૃત્યકળાને ઉચ્ચ વર્ગનાં સ્ત્રીપુરુષોમાં પણ સ્થાન હતું. નૃત્યકળા તરફ લોકો સારી દૃષ્ટિ રાખતા હતા.

૩. ગાયન, વાદન તથા નર્તનના શિક્ષણ માટે રાજાઓએ પોતાની રાજધાનીમાં નૃત્યશાળા કાઢેલી હતી, જેમાં નગરનાં સ્ત્રીપુરુષો શિક્ષણ લેવા જતાં હતાં.

૪. સંગીતનાં પવિત્ર અને વિલાસી બંને સ્વરૂપોનું દર્શન મહાભારતમાં થાય છે.

૫. વાદ્યોના ઉલ્લેખો ઉપરથી જણાય છે કે વાદ્ય બનાવવાની કળા તેઓ સારી રીતે જાણતા હશે.

૬. યજ્ઞયાગ, વિવાહપ્રસંગ, રાજ્યાભિષેક જેવા સાર્વજનિક પ્રસંગોમાં સંગીત ભરપૂર ચાલતું હતું. રણભૂમિમાં પણ રણગીતો ગાવામાં આવતાં હતાં. જાતજાતનાં રણવાદ્યો ખૂબ જોસથી વગાડવામાં આવતાં હતાં વગેરે જેવી સારી બાજુ છે, તેવી જ ગવૈયા તથા બજવૈયાઓ મદ્ય પીને અપેય અને અભક્ષ્યનું સેવન કરીને મસ્તીમાં વાદ્યોના સૂર તથા

તાલ સાથે નાચતા હતા ઇત્યાદિ, સંગીતની અધોગતિનું ચિત્ર પણ આપણી આગળ ઊભું થાય છે.

હરિવંશ

હરિવંશને મહાભારતનો એક વિભાગ માનવામાં આવે છે. પરંતુ કેટલાક વિદ્વાનોનો એવો અભિપ્રાય છે કે હરિવંશ એ સ્વતંત્ર પુરાણ છે.

હરિવંશ પુરાણુંમાં જેટલા સંગીતના સંદર્ભો આવેલા છે તે ઉપરથી જોતાં સંગીતની શાસ્ત્રીય પરિભાષા વિષે કંઇક થોડો ખ્યાલ આવે છે. અને તે સમયમાં ગ્રામ, રાગ ઇત્યાદિની સંગીતની પ્રથા અસ્તિત્વમાં હતી એમ લાગે છે. હવે આપણે એકેક સંદર્ભ લઈ તેની ઉપર ચર્ચા કરીશું.

સંગીતના ત્રણેય વિભાગમાં હરિવંશના સમયના લોકો કુશળ હોવા જોઈએ, તે વિષે ઘણા ઉલ્લેખો હરિવંશમાં મળી આવે છે. તેમ જ વાદ્યોનાં ઘણાં નામો પણ જોવામાં આવે છે.

કાલનેમિ અને વિષ્ણુના યુદ્ધવર્ણનમાં નીચેનો શ્લોક છે:

हतं विष्णुं समाज्ञाय शंखं दध्मौ स दानवः ।
मृदंगांश्च त्रिधा तत्र वादयन्तो महासुरः ।
तालाश्रयाश्च ननृतुर्महोत्सव इवाबभौ ॥

पर्व १, अ. ४८, श्लोक ३५.

નારદના હાથમાં "વલ્લકી"* નામની વીણા હતી. તે વીણા વગાડતાં વગાડતાં નારદ બ્રહ્મદેવ પાસે ગયા તે સમયનું વર્ણન:

---

* વલ્લકીનો નિર્દેશ સંગીતસારસંગ્રહ ગ્રંથમાં આવ્યો છે. જુઓ વાદ્યાધ્યાય, પાન ૧૭૪.

वल्लकीं वाद्यमानो हि सप्तस्वरविमूर्छिताम्

એમાં વલ્લકી વીણાનો ઉલ્લેખ છે. વલ્લકી વીણામાંથી સાત સ્વરો મૂર્છના વડે નીકળતા હતા એવું વર્ણન છે.

છાલિક્ય ક્રીડા વર્ણનનો અધ્યાય મહત્ત્વનો છે (पर्व २, अध्याय ८९). એમાં સંગીતના પારિભાષિક શબ્દો ઘણા આવેલા છે. યાદવો જલક્રીડા કરવા માટે સમુદ્રકિનારે ગયા ત્યારે તેઓ પોતાની સાથે વેશ્યાઓ, નર્તિકાઓ, તથા ગાનાર અને વગાડનાર ગાયકવાદકોને લઈ ગયા હતા. તેમ જ તે ક્રીડામાં ગંધર્વ અને અપ્સરાઓ પણ ભળેલાં. તે વખતે “છાલિક્ય” નામનું ગાયન ગાવા માટે શ્રીકૃષ્ણે તેમને આજ્ઞા કરી. તે મુજબ તે ગાન કરવા લાગ્યા. સાથે સાથે નાના પ્રકારનાં વાદ્યો પણ વગાડવામાં આવ્યાં. તે વાદ્યોમાં જલદર્દુર÷ નામના એક વાદ્યનો ઉલ્લેખ છે. કૃષ્ણાવતારની જેટલી લીલાઓ થયેલી તેટલી લીલાઓનું વર્ણન જેમાં છે, તેવાં ગીતો અભિનયની સાથે સ્ત્રીઓએ ગાયાં. જલક્રીડા સમાપ્ત થઈ ત્યારે યથેચ્છ ભોજન કર્યા બાદ તેઓ ફરી ગાન કરવા લાગ્યા. શ્રીકૃષ્ણે પણ પોતે તેમાં ભાગ લીધો અને બધાએ છાલિક્ય ગાન શરૂ કર્યું. તે છાલિક્ય ગાનનું વર્ણન આ પ્રમાણે છે:

आज्ञापयामास ततः स तस्यां
निशि प्रहृष्टो भगवानुपेन्द्रः ।
छालिक्यगेयं बहुसन्निधानं
यदेव गांधर्वमुदाहरन्ति ॥ ६७ ॥

÷ દેડકાના આકાર જેવું વાદ્ય હશે એમ લાગે છે.

जग्राह वीणामथ नारदस्तु
षड्ग्रामरागादिसमाधियुक्ताम् ।
हल्लीसकं तु स्वयमेव कृष्णः
सवंशघोषं नरदेव पार्थः ॥ ६८ ॥
मृदंगवाद्यानपरांश्च वाद्यान्
वराप्सरास्ता जगृहुः प्रतीताः ।
आसारितांते च ततः प्रतीता
रम्भोत्थिता साभिनयार्थतज्ज्ञा ॥ ६९ ॥

એ છાલિક્ય નામનું ગાયન પુષ્કળ સ્ત્રીઓ અને પુરુષો મળીને કરતાં હતાં એમ લાગે છે. એ ગાયનનો પ્રયોગ જ્યારે ચાલતો હતો ત્યારે નારદ વીણા વગાડતા હતા. જે વીણા ઉપર ૭ ગ્રામરાગોનાં સ્થાનો નિયત હોવાથી તેમાંથી નીકળતા અવાજ વડે ચિત્તનું ઐકાગ્ર્ય થતું હતું. હલ્લીસક શબ્દ માટે ત્રણ પાઠ મળે છે. હલ્લીસક, ઋલ્લીસક અને ત્રીજો ઝલ્લીસક. આ ત્રણે પાઠના જુદા જુદા અર્થ છે.

હલ્લીસકઃ—એટલે (बहुभिः स्त्रीभिः सह नृत्यम्) ઘણી સ્ત્રીઓની સાથે એક પુરુષ નૃત્ય કરે તે.

ઋલ્લીસકઃ—એક વાદ્યનું નામ છે.

ઝલ્લીસકઃ—(निषादर्षभादिसप्तस्वरयुतं वाद्यविशेषम्) એટલે નિષાદ ઋષભાદિ સપ્ત સ્વરોથી યુક્ત એવું વાદ્ય. (એ વાદ્યમાં જુદા જુદા સ્વરોના પડદાઓ અથવા તાર ગોઠવાયેલા હોય એમ લાગે છે.)

(મને આ ત્રણે પાઠોમાં ઋલ્લીસક અથવા ઝલ્લીસક કરતાં હલ્લીસક એ જ પાઠ ઠીક લાગે છે.)

શ્રીકૃષ્ણે હલ્લીસક નામનું નૃત્ય કરવાનું કબૂલ કર્યું અને હાથમાં મુરલી લીધી. અર્જુને મૃદંગ લીધું અને બીજી અપ્સરાઓએ નાના પ્રકારનાં વાદ્યો હાથમાં લીધાં.

પછી, આસારિતાને અંતે નર્તકીના પ્રવેશનો સમય પ્રાપ્ત થયો ત્યારે રંભા અભિનય કરવા માટે ઊઠી. તે જોઈ કૃષ્ણ અને બલરામને સંતોષ થયો. બીજી કેટલીક અપ્સરાઓ ત્યાં આવેલી તેઓએ પણ તે નૃત્યમાં ભાગ લીધો અને પોતાનાં અભિનય, ગાયન અને નૃત્ય વડે બધાને આનંદ આપ્યો. શ્રીકૃષ્ણે તે બધી અપ્સરાઓને ઇનામો આપ્યાં. પછી તે છાલિકય ગાન કરી શ્રીકૃષ્ણે પોતે ગાયું ત્યારે બલરામ, પ્રદ્યુમ્ન, અનિરુદ્ધ અને સાંભ ઇત્યાદિ યાદવ વીરોએ ગાયું.

એ છાલિકય ગાન વિષે એમ કહ્યું છે કે રૈવત નામનો એક રાજા તે ગાયન સાંભળી બહુ જ લુબ્ધ થયો, એટલે કે તે પોતાનું ભાન ભૂલ્યો, અને તે જ અવસ્થામાં તેને ચાર સહસ્ર યુગો એક ક્ષણ જેવા લાગ્યા. જેમ કે :

छालिक्यगान्धर्वमुदारकीर्ति–
मैने किलैकं दिवसं सहस्रम् ।
चतुर्युगानां नृपरेवतोथ
ततः प्रवृत्ता च कुमारजातिः ॥ श्लोक ७८

આ છાલિકય ગાન ઉપરથી જ કુમારજાતિ, ગાંધર્વજાતિ ઇત્યાદિ બીજા ગાંધર્વના ભેદો થયા. જેમ એક દીપથી બીજા સેંકડો દીપો પ્રવૃત્ત થાય છે તેમ છાલિકય ગાન ઉપરથી ગાયનની બીજી જાતિઓ ઉત્પન્ન થઈ. જેમ કે :

ततः प्रवृत्ता च कुमारजातिः ॥ (ઉપલા શ્લોકની છેલ્લી લીટી)

गांधर्वजातिश्च तथा परापि
दीपाद्यथा दीपशतानि राजन् ।
विवेद कृष्णश्च सनारदश्च
प्रद्युम्नमुख्यैर्नृपभौममुख्यैः ॥ श्लोक ७९

આ જાતિઓનું જ્ઞાન પણ નારદ, કૃષ્ણ, અને પ્રદ્યુમ્ન પ્રભૃતિ મુખ્ય મુખ્ય ઇતર યાદવોને જ થયું. એ છાલિક્ય ગાનનાં ગુણ તથા ફળને એક હિમાલય પર્વત જાણવા સમર્થ છે; બીજો કોઈ એ ગાયન જાણવા સમર્થ નથી, કેમ કે એ છાલિક્ય ગાનમાં છ ગ્રામરાગની મૂર્છનાઓ આવે છે, અને તેને યથાસ્થાન ગોઠવવા માટે તથા ગાવા માટે ઉદ્દંડ તપશ્ચર્યાની જરૂર છે. (એટલે જે માણસ પૂરેપૂરો અભ્યાસી તથા હાથની તૈયારીવાળો હોય તે જ માણસ એ છાલિક્ય ગાન ગાઈ અથવા વગાડી શકે). જેમ કે:

ज्ञातुं समर्थो हिमवान् गिरिर्वा
फलाग्रतो वा गुणतोथ वापि ।
शक्यं न छालिक्यमृते तपोभिः
स्थाने विधानान्यथ मूर्छनासु ॥ ८१ ॥
षड्ग्रामरागेषु च तत्र कार्ये
तस्यैकदेशावयवेन राजन् ।
लेशाभिधानां सुकुमारजातिं
इष्टां सुदुःखेन नराः प्रयांति ॥ ८२ ॥

એ શ્લોકોમાં "षड्ग्रामरागेषु" એ પદ મહત્ત્વનું છે. તે ઉપરથી ગ્રામરાગો તે વખતમાં પ્રચારમાં હોવા જોઈએ.

"છાલિક્ય" ગાન વિષે જે વર્ણન હરિવંશમાં આવેલું છે તે જોતાં એમ લાગે છે કે ગાંધર્વગાયનનો (માર્ગી

સંગીતનો) આ એક પ્રકાર હશે; અને આગળ જતાં એ ગાયનમાંથી ઘણા પ્રકારો ઉત્પન્ન થયા અને તે પ્રચારમાં આવ્યા ત્યારે મૂળ છાલિક્યને લોકો ભૂલી ગયા. અને તેથી જ "शक्यं न छालिक्यमृते तपोभिः" એવું કહેવામાં આવ્યું હશે.

હવે "आसारित" એ શબ્દ ઉપર પણ ધ્યાન આપવાની જરૂર છે. "आसारित" શબ્દ નૃત્યને લગતો છે. ભરતમુનિએ આસારિત નૃત્યના ચાર ભાગ કહ્યા છે : ૧. પ્રથમ નર્તકી પ્રવેશ, ૨. અર્થાનુકૂલ અભિનય, ૩. તાલને અનુરૂપ એવો અંગવિક્ષેપ અને ૪. કોઈ પણ દેવતાનું ચિહ્ન ધારણ કરી નૃત્ય કરવું તે.

षड्ग्रामरागाः એટલે ૭ ગ્રામરાગો. પ્રાચીન કાલમાં ૭ મુખ્ય રાગો માની પછી બાકી રહેલા બીજા રાગોને તે મુખ્ય ૭ રાગોનાં ભાર્યા અને પુત્ર તરીકે માનતા. રાગોનું આવું વર્ગીકરણ બહુ જ પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવેલું છે. અત્યારે જોકે એ વર્ગીકરણ લુપ્ત થઈ ગયું છે, તોપણ અત્યારના રાગોનું મૂળ આ ગ્રામરાગપદ્ધતિમાં જ રહેલું છે એમાં કંઈ પણ શંકા નથી. અહીં ગ્રામરાગનો ખુલાસો કરવો ઘટે છે. "સંગીતરત્નાકર" તથા "મકરંદ"માં ગ્રામ શબ્દ આવેલો છે : "ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्छनादेः समाश्रयः" ॥ એ ગ્રામ શબ્દની વ્યાખ્યા છે. સ્વરસમૂહ એટલે જ ગ્રામ. એ જ ગ્રામ શબ્દનો વિશેષ ખુલાસો આગળ આવે છે; તે मूर्छनादेः समाश्रयः એ શબ્દોમાં છે. એટલે મૂર્છના આદિઓનો સમાશ્રય (આશ્રયસ્થાન) જે છે તે. (मूर्छनादि = અહીં આદિ શબ્દ ઉપરથી ક્રમ, તાન, વર્ણ, અલંકાર, જાતિ વગેરેનો

પણ સમાવેશ થાય છે.) એટલે ગ્રામોમાંથી જ મૂર્છના અને બધા પ્રકારો નીકળે છે.

હવે પર્વ ૨, અધ્યાય ૯૩ ઉપર આવીશું. આ અધ્યાયમાં યાદવોએ વજ્રપુરમાં રાજા વજ્રનાભ આગળ જે નાટક ભજવ્યું તેનું વર્ણન છે. તેમાં પણ છાલિક્ય ગાનનું વર્ણન છે. ગંગાવતરણની કથાનું અનુસંધાન લઈ યાદવોએ તે આખ્યાનને ગીતના રૂપમાં ગાઈ બતાવ્યું. આમાં જે સંગીત હતું તેનું આવી રીતે વર્ણન છે:—

आगांधारग्रामरागं गंगावतरणं तथा ।
विद्धमासारितं रम्यं जगिरे स्वरसंपदा ॥
लयतालसमं श्रुत्वा गंगावतरणं शुभं ॥ શ્લોક ૨૪-૨૫

आगांधारग्रामरागं એટલે જેમાં ગાંધાર-ગ્રામરાગ સુધીના રાગો આવેલા છે તેવું ગીત. એ ગીત गंगावतरण નામનું હતું. તેમ જ તે સુંદર સ્વરો, લય, તાલ, સમ ઇત્યાદિથી યુક્ત હતું. તે સાંભળી રાજા આનંદિત થયો વગેરે ભાગ આગળ આવેલો છે. આમાં ગાંધારગ્રામનો જે ઉલ્લેખ છે તે મહત્ત્વનો છે.

આગળ જતાં नांदि નામના વાદ્યનો ઉલ્લેખ આવે છે; જેમ કે:—

"नांदिं च वादयामास प्रद्युम्नो गद एव च" શ્લોક ૨૬.

આમાં પ્રદ્યુમ્ને "નાંદિ" નામનું વાદ્ય વગાડયું એમ કહેવામાં આવ્યું છે. "નાંદિ" વાદ્ય ઉપર ટીકાકાર કહે છે કે—"नांदिं नंदिकेश्वरमुखं चर्मकोशमयं वाद्यविशेषम्, द्वादशपटहशब्दो नंदिरित्यन्ये, नांदिमिति पाठे नांदिदेवद्विजादीनां शुभशंसिनां अष्टामि-

दैशाभिर्वा अवान्तरवाक्ययुक्तां पूर्वरंगप्रधानां वाक्यावलीं वादयामास पपाठेति केचित् ॥ हरिवंश—टीका

એ ઉપરથી નાંદિ વાદ્ય બુળદના મોઢાના આકારનું અને ચામડાથી મઢાયેલું અને બાર પડઘમના અવાજ જેટલા અવાજવાળું હોય એમ લાગે છે.

એ ઉપરાંત વાદ્યના ચારે પ્રકાર જેમાં કહેલા છે એવો પણ એક શ્લોક મળી આવે છે. જેમ કે:—

ततो धनं ससुषिरं मुरजानकभूषितम् ।
तंत्रीस्वरगणैर्विद्वानातोद्यानन्ववादयन् ॥

पर्व २, अध्याय ९३, श्लोक २२.

હરિવંશમાંના સંગીતના ઉલ્લેખો ઉપરથી હું નીચે પ્રમાણે નિષ્કર્ષ કાઢું છું:—

૧. હરિવંશના સમયમાં સંગીતની પરિભાષા નક્કી થઈ ચૂકી હતી.

૨. સંગીતનાં ચારે પ્રકારનાં વાદ્યો વગાડવામાં લોકો કુશળ હતા.

૩. ગ્રામરાગપદ્ધતિ તે સમયમાં પ્રચારમાં હતી. સંગીતમાં મૂળ ગ્રામોના સપ્તકમાંથી પ્રત્યેક સ્વરને ષડ્જ કલ્પી તેની આગળના બીજા સ્વરોને અનુક્રમે "રી ગ મ પ ધ ની" માની જે નવું સપ્તક થતું હતું તેને મૂર્છના કહેતા. આવી રીતે ષડ્જ, મધ્યમ, ગાંધાર એ ત્રણે ગ્રામની પ્રત્યેકની સાત મૂર્છના પ્રમાણે એકવીસ મૂર્છનાઓની વ્યવસ્થા પ્રાચીન કાળમાં હતી.

૪. "છાલિકય" ગાનનું વર્ણન જે હરિવંશમાં આપવામાં આવ્યું છે તે ઉપરથી તે ગાન માર્ગી સંગીતનો જ

એક પ્રકાર હોવો જોઈએ એમ લાગે છે. કારણ કે તે ગાનને ગાનાર ગંધર્વો અને અપ્સરાઓ જ હતાં. એ ગાન બહુ જ કઠણ હોવાથી અને તે ગાવા માટે જોઈતી તપશ્ચર્યા કોઈની ન હોવાથી તેનો પ્રચાર ત્યાર પછીના કાળમાં બંધ પડયો. તથાપિ તેના અવશેષો માત્ર થોડા કાળ સુધી રહ્યા હતા.

૫. યાદવોએ કૃષ્ણલીલા તથા રંભા–ઉર્વશીની કથાને નાટકરૂપમાં ભજવતી વખતે સંગીતનો ઉપયોગ કર્યો હતો. તે ઉપરથી કહી શકાય કે નાટકોમાં યોગ્ય લાગે તેટલો સંગીતનો ઉપયોગ થતો હતો. એવી રીતે નાટ્ય અને સંગીતનું મિલન હરિવંશમાં આપણને મળે છે.

૬. ઉપાસના કરતાં વિલાસના પ્રસંગો જ હરિવંશમાં ઘણા મળે છે. તેથી સંગીતનું વિલાસી સ્વરૂપ સારી રીતે માલૂમ પડે છે.

હિંદનું પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત

ભારતવર્ષના આવા વાર્ષિક વાઙ્મયોત્સવના પ્રસંગે આ નવમ હિન્દી સાહિત્ય સંમેલનમાં ભાગ લેવાનું મને આમંત્રણ મળ્યું અને તે મેં સાભાર સ્વીકાર્યું. એક સપ્તક વર્ષ (સાત વર્ષ) પહેલાં કલકત્તામાં મળેલ અધિવેશનમાં આવો જ લાભ મને મળ્યો હતો અને ફરી આજે આ પ્રસંગે 'સંગીત'ના વિષયને સ્થાન મળ્યું છે તે જોઈ મને હર્ષ ઊપજે છે.

"હિંદનું પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત" એ આજનો મારો વિષય છે. પહેલાં પ્રાચીન સંગીતની વિચારણા કરીશું. આપણું સંગીત વેદકાળ જેટલું પુરાણું છે. વેદકાળ એ આપણી મર્યાદા છે. એ પહેલાં શું અને કેમ હતું એ કહેવું મુશ્કેલ છે. વેદકાળમાં પણ સંગીતની સ્થિતિ કેવી હતી, કયા કયા રાગો ગવાતા હતા, તે સમયે કયા કયા ગાયનાચાર્યો થઈ ગયા એ વિષે આપણે નથી જાણી શકતા. ત્યાર પછી સ્મૃતિકાળના ગ્રંથો પરથી એમ દેખાય છે કે વૈદિક કાળથી

જ સંગીત બહુ પવિત્ર મનાતું હતું. કોઈ પણ ધાર્મિક વિધિમાં સંગીતનું મંગળાચરણ રહેતું. વેદની ઋચાઓ પણ સંગીતમાં ગવાતી. તે સમયના સંગીતના ઇતિહાસ તરફ દૃષ્ટિ નાખીએ.

વેદકાળ અતિશય જૂનો એટલે કે ઓછામાં ઓછાં દસ હજાર વર્ષ પૂર્વેનો સમય. ચાર વેદોમાંથી સામવેદની અંદર સંગીતનો ઘણો ઉલ્લેખ છે એમ વિદ્વાનો કહે છે. સોમયાગને સમયે જે જે ઋચાઓ ગવાતી હતી એનો એક સંગ્રહ થયો અને તેનું જ નામ સામવેદ. એ બધી ઋચાઓ ભક્તિપૂર્ણ છે. પણ આથી વિશેષ ગાયન, વાદન અને નૃત્યની બાબતમાં, તે વખતે રસવૃત્તિઓ કેવી હતી, કયા કયા રાગો પ્રચલિત હતા, કયાં વાદ્યોનું અસ્તિત્વ હતું એ બધી બાબતોથી આપણે અજ્ઞાત જ છીએ. કહે છે કે "નારદીય શિક્ષા"માં સામ ગાયન કેવી રીતે કરવું વગેરે બાબતોનો ખુલાસો છે. પરંતુ નારદીય શિક્ષા વેદકાલીન નથી. વેદ પછી હજારો વર્ષ પછીનું એ પુસ્તક છે. છતાં એ વર્ણન તો સંદિગ્ધ જ છે. ત્યારે આપણે એટલેથી જ સમાધાન મેળવવાનું રહે છે કે વેદકાળમાં સંગીતનો પ્રચાર સારો હતો. એનો ધર્મ સાથે નિકટનો સંબંધ હતો અને એ વિદ્યાને શ્રેષ્ઠ માનવામાં આવતી હતી.

આ પછીનો સમય તે બ્રાહ્મણકાળ. હિંદુ સમાજના ઇતિહાસમાં આ કાળને ઘણું મહત્ત્વ મળ્યું છે. કારણ આ સમયે સમાજમાં ચાર વર્ણોનું સ્વરૂપ નક્કી થયું. અને આ ચાતુર્વર્ણ્યની વ્યવસ્થામાંથી પછી અનેક જાતિઓ પેદા થઈ. બુદ્ધિશાળી, તેજસ્વી અને ગુણી લોકોને સમાજમાં શ્રેષ્ઠ સ્થાન મળ્યું. આ બ્રાહ્મણકાળમાં પણ સંગીતની સારી ઉન્નતિ થયેલી એમ ગ્રંથો સાક્ષી પૂરે છે.

આ પછી આવે છે ઉપનિષદકાળ. આ કાળમાં ઘણા સંગીતવિદ્વાન થયા હશે એમ લાગે છે. બૃહદારણ્યકોપનિષદ, ગર્ભોપનિષદ, તથા છાંદોગ્યોપનિષદમાં દુંદુભિ, ભેરી, શંખ, વીણા ઇત્યાદિ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે. આ ઉપરથી એમ પ્રતીત થાય છે કે આ વાદ્યો તે સમયે પ્રચલિત હતાં. શતપથ બ્રાહ્મણ, ઋગ્વેદ સંહિતા, તૈતરીય બ્રાહ્મણ, આ ત્રણ ગ્રંથોમાં ઉદાત્ત, અનુદાત્ત, સ્વરિત ઇત્યાદિ સ્વરો માટેનાં ચિહ્નો મળી આવે છે. વેદોના સ્વરો આરોહ, અવરોહના નિયમ મુજબ હોવાથી એમાં સંગીતની છટા દેખાય છે. ઋગ્વેદમાં પણ ત્રણ જાતના ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત સ્વરો છે. સ્વરચિહ્ન ચાર પ્રકારનાં જણાય છે. ઋગ્વેદમાં સાધારણતઃ એક જ પદ્ધતિ નજરે પડે છે. એમાં ઉદાત્તની નિશાની નથી. અનુદાત્ત સ્વરની નિશાની સ્વર નીચે છે. સ્વરિત સ્વર માટે સ્વર ઉપર ઊભી રેખાનું ચિહ્ન છે. બીજી રીતમાં ઉદાત્ત સ્વર ઉપર ચિહ્ન હોય છે. ત્યારે ત્રીજી રીતમાં ઉદાત્ત સ્વર નીચે ચિહ્ન બતાવેલ છે. અને સામવેદના ચોથા પ્રકારમાં ૧, ૨, ૩, એવા અંક મૂકી સ્વરો બતાવ્યા છે. આ ઉપરથી એમ પણ અનુમાન થાય છે કે પ્રાચીન કાળમાં સંગીતની લેખનપદ્ધતિ પણ કંઈ હતી.

મનુષ્યના અવાજની બાબતમાં પણ ઉપનિષદમાં વર્ણન છે. કોઈ કોઈ વાર અવાજમાં આવી જતી નિર્બળતાને દૂર કરવા સોમવનસ્પતિસેવન કરવા સૂચન છે. " સોમ એક સ્વર્ગીય પીણું છે. એનું અમે સેવન કર્યું છે, અમારો અવાજ ખૂલી ગયો છે ને અમે તેજસ્વી થયા છીએ." આ વાક્યો, અવાજને કઈ રીતે સરસ રાખવો એ બાબતમાં પણ

તે વખતે જ્ઞાન હતું, એવું સૂચન કરે છે. તે જ પ્રમાણે વીણા, દુંદુભિ, શંખવાદકો માટે પણ લખાયેલું છે. આ કાળમાં વાદનનો પ્રચાર પણ હતો એમ આથી સ્પષ્ટ થાય છે. છતાં ગાયનનો વારંવાર ઉલ્લેખ થતો હોઈ ગાવાનો પ્રચાર વધુ પ્રમાણમાં હોવો જોઈએ.

હવે સ્મૃતિકાળ આવે છે. એ કાળમાં આ વિદ્યાની શી સ્થિતિ હતી તેની બહુ માહિતી નથી મળતી. તો પણ યાજ્ઞવલ્કયસ્મૃતિમાં

> वीणावादनतत्त्वज्ञः श्रुतिजातिविशारदः ।
> तालज्ञाश्च प्रयासेन मोक्षमार्गं च गच्छति ॥

આ શ્લોક પરથી સિદ્ધ થાય છે કે સંગીતને મોક્ષ-માર્ગના સાધન તરીકે ગણી તે સમયે આ વિદ્યાને બહુ પવિત્ર માનતા હતા.

પણ મોક્ષમાર્ગના સાધન તરીકે કયું સંગીત કે ગાયનો ઉપયોગી ગણાતાં, તેમ એ ગાયનો કઈ રીતે ગવાતાં એ પ્રશ્નો ઉપર કંઈ પ્રકાશ નથી પડતો. પૌરાણિક ગ્રંથોમાંથી, શ્રી વાલ્મીકિ રામાયણ, મહાભારત એ ગ્રંથો ઉપરથી માત્ર સંગીતની ઉન્નતિનો ખ્યાલ જ આવે છે. પુરાણાં કાવ્યો અને નાટકો પણ એથી વિશેષ પ્રકાશ નથી પાડતાં. સાહિત્ય અને સંગીતકળાના જ્ઞાન વિનાનો માણસ અધૂરો મનાતો. એટલી સંગીતની મહત્તા હતી. ભર્તૃહરિએ કહ્યું જ છે ને, કે "साहित्यसंगीतकलाविहीनः साक्षात् पशुः पुच्छविषाणहीनः" વાલ્મીકિ રામાયણમાં સંગીતનો ઉલ્લેખ છે. શ્રીરામચંદ્રજીના પુત્રો લવ અને કુશ સંગીતવેત્તા હતા. એમના ગુરુ મહર્ષિ

વાલ્મીકિ મોટા સંગીતાચાર્ય હતા. રામાયણના પ્રથમ કાંડના ચોથા સર્ગમાં કુશલવનાં ગાયનનો ઉલ્લેખ કરતાં કહે છે :

पाठयेग्येये च मधुरं प्रमाणैस्त्रिभिरन्वितम् ।

जातिभिः सप्तभिर्युक्तैस्तंत्रीलयसमन्वितम् ॥

ततस्तुतौ रामवचः प्रचोदिता व गायतां मार्गविधानसंपदाम् ॥

કુશલવનું ગાયન કેવું હતું ? " प्रमाणैस्त्रिभिरन्वितम् " એટલે દ્રુત, મધ્ય, વિલંબિત ઇત્યાદિ લયકારીઓથી યુક્ત; અને " तंत्रीलयसमन्वितम् " એટલે વીણાવાદ્ય સહિતનું સુરેલ અને લયબદ્ધ ગાયન. "એ માર્ગી પ્રકારનાં ગાયન સાંભળી રામચંદ્રજી બોલ્યા" ઇત્યાદિ વર્ણન આવે છે. આ ઉપરથી એમ જણાય છે કે તે સમયે માર્ગી અને દેશી એવા સંગીતના બે ભેદો અસ્તિત્વમાં હશે. તેમ તે સમયે ગાયનમાં જાતિઓનો સંપ્રદાય વિશેષ હશે. પ્રાચીન કાળમાં રાગાદિ વ્યવસ્થા ન હતી પણ ગાયનોના પ્રકારોનું વર્ગીકરણ જાતિઓનાં સ્વરૂપમાં થયેલું. અત્યારના રાગ શબ્દમાં જે રૂઢાર્થ છે તે જ તે સમયે જાતિશબ્દમાં હતો. ઇસ્વી સન પૂર્વેના ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં જાતિઓને રાગ તરીકે ઓળખાવેલી છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં ગ્રામોનું વિવેચન છે. સાથે ગ્રામોની મૂર્ચ્છના પણ આપવામાં આવેલી છે. પરંતુ એ મૂર્ચ્છનાઓનો ઉપયોગ કઈ કઈ જાતિઓમાં કરવો એનો ઉલ્લેખ એમાં નથી. આથી એમ પણ અનુમાન થાય છે કે એ જાતિઓનો સંબંધ મૂર્ચ્છના સાથે નહિ પણ ગ્રામ સાથે હતો. જાતિઓનો પ્રચાર જ્યારે મંદ પડ્યો ત્યારે દરેક ગ્રામમાંથી મૂર્ચ્છના (થાટ) નક્કી કરીને એમાંથી રાગોનો વિસ્તાર કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ. આમ જ્યારે ગ્રામરાગો પેદા થયા (નાટ્યશાસ્ત્ર

પછી) કે રાગાદિ વ્યવસ્થામાં આપણું સંગીત ગોઠવાઈ ગયું. જે જાતિઓનાં નિયમાનુસાર ગાયનો થતાં હતાં તેને માર્ગી તરીકે ઓળખવામાં આવતાં અને ગ્રામરાગ, મૂર્ચ્છના ઇત્યાદિને દેશી ગાયન તરીકે ઓળખાવાની શરૂઆત થઈ.

ગ્રામરાગોનો ઉલ્લેખ કરતાં નારદીય શિક્ષામાં કહ્યું છે કે,

तान राग स्वर ग्राम मूर्च्छनानां तु लक्षणम् ।
पवित्रं पावनं पुण्यं नारदेन प्रकीर्तितम् ॥

ना० शि० श्लोक २.

નારદીય શિક્ષાના કાળમાં ગ્રામરાગોનો પ્રચાર હતો એમ આ શ્લોક સાબિત કરે છે. કેટલાક ગ્રામરાગોનાં લક્ષણો પણ નારદીય શિક્ષામાં મળે છે. એ લક્ષણો અસ્પષ્ટ હોઈને બરાબર ખુલાસા નથી મળી શકતા છતાં એટલું તો આપણે કહી જ શકીએ કે, એ સમયે શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ કંઈક હતી અને એ પદ્ધતિસર ગાવાવગાડવાનું સમાજ જાણતો હતો. એ કાળનું સંગીતશાસ્ત્ર કેવા પ્રકારનું હતું, સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસપ્તક કયું હતું, ગ્રામ કેમ નિર્માણ થયા હશે વગેરે પ્રશ્નોનો ખુલાસો હજુ સુધી જોવામાં નથી આવ્યો.

નારદીય શિક્ષા ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પછીનો ગ્રંથ જણાય છે. છતાં શુદ્ધ સ્વરસપ્તકનો ખુલાસો એમાં નથી. તે જ પ્રમાણે બાવીસ શ્રુતિઓનો નામનિર્દેશ પણ નારદીય શિક્ષામાં નથી, એ ધ્યાનમાં લેવા જેવી વાત છે. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં સંગીતનો બહુ થોડો ભાગ છે. એમાં માત્ર ગ્રામોની વ્યાખ્યા જ આપી છે. ગ્રામ ત્રણ મનાય છે, પણ એમાંના બે જ ગ્રામનું વર્ણન એમાં આપેલું છે; એક ષડ્જ અને બીજો મધ્યમ ગ્રામ. એ બન્ને ગ્રામોનું વર્ણન શ્રુત્યંતરો બતાવીને

કરેલ છે. એ શ્રુત્યંતરોની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો શુદ્ધ સ્વર-સપ્તક જુદા જ પ્રકારનું હતું એમ જણાય છે. આધુનિક સંગીતમાં પુરાણા ગ્રંથોની મૂર્ચ્છના, ગ્રામ ઇત્યાદિ બાબતોની ભાંજગડ નથી. અત્યારે તો સંગીત ષડ્જ ગ્રામમાં જ ગાવા વગાડવાનો પ્રચાર છે. ગ્રંથોમાં કહ્યા મુજબના ત્રણે ગ્રામોમાં ગાનાર કે વગાડનાર મેં અત્યાર સુધી મારી નજરે જોયેલ નથી.

નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે ષડ્જ ગ્રામ વર્ણવ્યો છે તે ગ્રામની રચના સાથે કેટલાકના મત પ્રમાણે આજનો કાફી રાગ મળતો છે. પણ એમાં હું સમ્મત નથી. એ કયો થાટ છે તેના પૂરા નિશ્ચય ઉપર હું હજી સુધી નથી આવી શક્યો. નાટ્યશાસ્ત્રમાં બતાવેલ ગ્રામ, મૂર્ચ્છના ઇત્યાદિ એમાં બતાવેલ જાતિઓ સાથે મેળ નથી ખાતાં. કારણ ષડ્જ ગ્રામની રચના જ એમાં આ પ્રકારની છે.

सा—रे—ग—म—प—ध—नि—सा

३ २ ४ ४ ३ २ ४

આ પ્રમાણે ષડ્જ ગ્રામના એક સપ્તકમાં શ્રુત્યંતરોની રચના છે. આ રીતે તપાસીએ તો સા રે ગ ધ નિ એ ચાર ઉપર મુજબના સ્વર કાફી રાગના થાટમાં નથી બંધ બેસતા. અત્યારના પ્રચાર પ્રમાણે સા અને રે સ્વરોનું શ્રુત્યંતર ચાર શ્રુતિઓનું છે. એટલે ઉપર કહ્યા મુજબના સપ્તકમાં પ્રથમ શ્રુત્યંતર એક શ્રુતિ ઓછું છે. હવે એક શ્રુતિ એટલે કેટલું અંતર કે કેટલાં આંદોલન એનો નિર્ણય ન થાય ત્યાં સુધી ત્રણ શ્રુતિનો સ્વર આપણે નિયુક્ત ન કરી શકીએ. આધુનિક યુરોપીય નાદશાસ્ત્રના નિયમોથી જોઈશું તો પણ હાલના શુદ્ધ

ઋષભથી પ્રાચીન ઋષભનું સ્થાન નીચું જાય છે. એટલે કે હાલનો આપણો કોમળ ઋષભ એ વખતનો ઋષભ ગણાયો છે. ત્યારે કોમળ ઋષભ તો કાફી રાગમાં નથી આવતો. કોઈ પૂછશે કે ત્રણ શ્રુતિનો ઋષભ કોમળ ઋષભ માનવામાં તમારી પાસે પ્રમાણ શું છે? ત્યારે એટલું જ કહી શકાય કે પ્રાચીન ગ્રંથમાં ષડ્જ અને શુદ્ધ ઋષભ એ બેની વચ્ચે એકેય ધ્વનિનું સ્થાન નથી ગણાયું. એ ધ્વનિ બિલકુલ વિકૃત નથી થઈ શકતો. ત્યારે જો આપણે ચાર શ્રુતિનો ઋષભ પ્રાચીન ત્રણ શ્રુતિનો સ્વર માનવામાં આવે તો આપણા કોમળ ઋષભ માટે એકેય સ્થાન પ્રાચીન ગ્રંથમાં નથી મળતું. આથી આપણા હાલના કોમળ રેને પુરાણા નાટ્યશાસ્ત્રના સમયના શુદ્ધ રે તરીકે જ સ્વીકારવો રહ્યો. જેમ ષડ્જ અને ઋષભનું તે જ પ્રમાણે પંચમ અને ધૈવતનું. આજનો આપણો કોમળ ધૈવત તે સમયનો શુદ્ધ ધૈવત બને છે. આટલું હોવા છતાં શુદ્ધ સ્વરસપ્તકનો જોઈએ એવો ખુલાસો એમાંથી નથી મળતો.

હવે ગ્રામોનો વિચાર કરીએ. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં જે બીજો ગ્રામ કહેવામાં આવ્યો છે તે ષડ્જ ગ્રામને વધારે મળતો છે. પણ તેનો પંચમ સ્વર એક શ્રુતિથી ઓછો એટલે ત્રિશ્રુતિક છે. હાલની ભાષામાં એ વસ્તુ એ રીતે કહી શકાય કે પંચમવર્જિત જે રાગમાં મધ્યમ તીવ્ર હોય તે રાગ મધ્યમ ગ્રામનો છે, એમ સમજવું. આ બન્ને ગ્રામોમાં જે મૂર્ચ્છનાઓ આવે છે તે જોઈએ. મૂર્ચ્છના એટલે 'થાટ' અથવા 'મેળ' એવો અર્થ હોવો જોઈએ. કારણ ઉપરના બન્ને ગ્રામની મૂર્ચ્છનાઓના વર્ણનમાં ષડ્જ ગ્રામના બધા

સ્વરોમાં બે શ્રુતિઓ વધારીએ, અને મધ્યમ ગ્રામના બધા સ્વરોમાં બે શ્રુતિઓ ઓછી કરીએ તો બન્ને ગ્રામના સ્વરોમાં મેળ થાય છે. આ ઉપરથી દેખાય છે કે મૂર્ચ્છનાનો અર્થ થાટ જ થાય છે.

પણ એમાં બીજી એક અડચણ આવે છે. આજે સંગીતશાસ્ત્ર પરનો સૌથી જૂનો ગ્રંથ ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર છે. તે પછીનો નારદીય શિક્ષા ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથમાં સામવેદનું ગાયન કેમ કરવું, તેની જ વધારે ચર્ચા હોવાથી સંગીત વિષે બીજી માહિતી આપણને તેમાં મળતી નથી. પણ તેમાં મૂર્ચ્છનાનું વર્ણન છે. તે પરથી મૂર્ચ્છનાનો અર્થ થાટ છે, એમ લાગતું નથી. નારદીય શિક્ષા પછીનાં ૮૦૦–૯૦૦ વરસમાં સંગીત પર ઘણા ગ્રંથો લખાયેલા હોવા જોઈએ. તેમાંના કેટલાકનો ઉલ્લેખ પણ નારદીય શિક્ષામાં છે. પરંતુ તેમાંનો એકે ગ્રંથ આપણને આજે મળતો નથી, એ દુર્દૈવ છે. આ કાલાવધિમાં મતંગ, યાષ્ટિક, કોહલ, વિશ્વાવસુ, વેણુ, તુંબુલ, અંજનેય ઇત્યાદિ સારા સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞો થઈ ગયા છે. તેમનાં નામો મળે છે, પણ ગ્રંથો મળતા નથી!

આજનો સૌથી મહત્ત્વનો ગ્રંથ સંગીતરત્નાકર મહારાષ્ટ્રમાં તેરમા સૈકામાં લખાયેલો, અને તેના લેખક પંડિત શારંગદેવ એક કાશ્મીરી બ્રાહ્મણ હતા. તે દેવગિરિ અથવા દૌલતાબાદના સિંઘણ રાજાના આશ્રિત હતા. એમનો ગ્રંથ વિદ્વત્તાપૂર્ણ છે અને તેની પરિભાષા કઠણ હોવાથી તે સામાન્ય વાચકને માટે દુર્બોધ છે. તેના અધ્યાય સાત છે. પ્રથમ સ્વરાધ્યાયમાં સ્વરોનું વિવેચન છે, પણ તે અસ્પષ્ટ હોવાથી શુદ્ધ સ્વરસપ્તક કયું તેનો નિશ્ચિત ખુલાસો થતો

નથી. આજના પંડિતોનાં વાગ્યુદ્ધો આ સ્વરાધ્યાયના અર્થ વિષે જ થાય છે. આ ગ્રંથમાં એક સપ્તકની બાવીસ શ્રુતિઓ મનાયેલી છે અને તેની વિભાગણી ભરતનાટ્યશાસ્ત્રને આધારે કરેલી છે. તે પરથી નાટ્યશાસ્ત્ર અને આ ગ્રંથનું શુદ્ધ સ્વર-સપ્તક એક છે, એમ લાગે છે. નાટ્યશાસ્ત્ર કરતાં સંગીત-રત્નાકરમાં વિકૃત સ્વરોની સંખ્યા વધારે છે. તેનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો, એની વધારે ચર્ચા જો સ્વરસાધારણપ્રકરણમાં હોત તો તે વિષય વધારે સ્પષ્ટ થાત. પણ તેવી ચર્ચા ન હોવાથી રત્નાકરનાં જાતિપ્રકરણ અને ગ્રામપ્રકરણ ઉપર કશું પણ નિર્ણયાત્મક કહી શકાતું નથી; એટલું જ નહિ પણ વિકૃત સ્વરોનો ઉપયોગ કેવી કેવી રીતે થાય છે, તેની ચોખવટ પણ રાગોનાં લક્ષણો પરથી થતી નથી. પણ આ ગ્રંથ વિષે અમારા મનમાં આદરબુદ્ધિ છે. કારણ કે એમાં અનેક મતોનું મંથન હોવાથી ઐતિહાસિક દષ્ટ્યા આ ગ્રંથનું મહત્ત્વ વિશેષ છે. માર્ગી અને દેશી એવા સંગીત-ના બે પ્રકાર આ ગ્રંથમાં મળે છે. નારદીય શિક્ષામાં આ બે પ્રકારો મળતા નથી, તેમ જ નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ નથી. આ પરથી એમ અનુમાન થઈ શકે એમ છે કે નાટ્યશાસ્ત્ર પછી અને રત્નાકર પહેલાં સંગીતના માર્ગી અને દેશી એવા બે પ્રકારો થયેલા હોવા જોઈએ. જાતિઓનું મહત્ત્વ ઓછું થયું અને તેની જગ્યાએ ગ્રામ અને મૂર્ચ્છના આવ્યાં. પછી મૂર્ચ્છનામાંથી રાગાદિનો વિસ્તાર સંગીતમાં પ્રચલિત થયો. એ જ પ્રકારને 'દેશી' કહેવામાં આવ્યો. લોકોની રુચિ વારંવાર બદલાય છે અને તે હંમેશ નવી નવી વસ્તુની શોધમાં હોય છે, તેથી તે રુચિને અનુરૂપ એવા

ફેરફારો બીજી કળાઓની માફક સંગીતમાં પણ વારંવાર થાય છે. નવી રુચિ ઉત્પન્ન થાય છે એટલે પહેલાંના નિયમો ઢીલા કરવા પડે છે. એ જ કારણથી શાસ્ત્ર અને પ્રચારમાં હંમેશાં ફરક હોય છે. સંગીતમાં પણ એમ જ બનતું આવ્યું છે. જે ગાયનોમાં નિયમોનું બંધન છે તેને નિબદ્ધ અથવા 'માર્ગી', અને જેમાં નિયમોનું બંધન નથી તેને અનિબદ્ધ અથવા 'દેશી' કહેવામાં આવ્યું. એ તેની એક પ્રકારની વ્યાખ્યા જ થઈ. સંગીતાચાર્ય હનુમાનજીએ દેશી ગાયનની વ્યાખ્યા નીચે પ્રમાણે કરી છે:

येषां स्वरश्रुतिग्रामजात्यादिनियमो न हि ।
नानादेशगतिच्छाया देशीरागास्तु ते स्मृताः ॥

એ વ્યાખ્યા પ્રમાણે 'દેશી' પદ્ધતિ એટલે પરિવર્તન-પદ્ધતિ છે, એ વાત વાચકના ધ્યાનમાં આવશે.

અહીં સુધીના વિવેચનમાં સંગીતનું શાસ્ત્ર કેવી રીતે થતું ગયું, તેનું દિગ્દર્શન થયું. પ્રાચીન કાળમાં આપણા પૂર્વજો નિયમોને અનુસરીને ગાતા વગાડતા હતા અને આજે બધું સંગીત નિયમહીન છે, એમ અમે કહેવા માગતા નથી. આજે આપણા સંગીતમાં નિયમો તો છે, પણ તે બધા પરિવર્તનશીલ છે, એટલો જ અમારો નમ્ર અભિપ્રાય છે. જનરુચિ પ્રમાણે બદલાતું જવાથી તે એક રીતે જનરુચિનું પ્રતિબિંબ જ છે, એમ કહી શકાય છે.

સંગીતરત્નાકર તેના કાળમાં એક મહત્ત્વનો સંગીત પરનો ગ્રંથ મનાતો હતો, અને તેના પર અનેક ટીકાઓ લખાઈ

છે, તેમાં પંડિત કલ્લિનાથની ટીકા ખૂબ પ્રસિદ્ધ છે. તે સિવાય સિંહભૂપાલની ટીકા ઉપલબ્ધ છે. રત્નાકર પછી ૨૦૦ વરસ પછી કલ્લિનાથ થયા હતા. તે દાક્ષિણાત્ય હતા. એ ટીકાકારે સંગીતરત્નાકર ગ્રંથ સરસ રીતે સમજાવ્યો છે. એ ટીકાથી રત્નાકરના કેટલાક ગ્રામરાગોનો ખુલાસો થાય છે. રત્નાકર પહેલાંના કાળથી જ દેશી સંગીતના બે ભાગ થયા હતા, એમ લાગે છે: એક, ઉત્તર હિંદુસ્તાની પદ્ધતિ અને બીજી, દક્ષિણ હિંદુસ્તાની અથવા કર્ણાટકી. આ બે ભાગોને અનુસરીને જ રત્નાકર પછી જે ગ્રંથો લખાયા છે, તેના બે ભાગ થાય છે: એક ઉત્તર પદ્ધતિનો અને બીજો દક્ષિણ પદ્ધતિનો. ઉત્તર પદ્ધતિના ગ્રંથો પ્રમાણમાં ઓછા મળે છે. આજે જે પ્રાચીન ગ્રંથ ઉપલબ્ધ છે, તેમાં ઘણાખરા ગ્રંથો દક્ષિણ પદ્ધતિના છે, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. આ બેઉ પ્રકારના ગ્રંથોમાં મુખ્ય ફરક તે તે ગ્રંથોનાં પરિભાષા, સ્વરસ્થાનો અને રાગોનાં નામોમાં છે. કેટલાક ગ્રંથકારો દાક્ષિણાત્ય છે છતાં તેમણે પોતાના ગ્રંથો ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતની પરિભાષામાં લખ્યા છે. કેટલાકે ઉત્તર અને દક્ષિણ હિંદુસ્તાની પદ્ધતિઓમાંનું સામ્ય બતાવેલું છે. ઉત્તરના ગ્રંથકારો તીવ્રાદિની પરિભાષા ખાસ કરીને વાપરે છે અને દક્ષિણના ગ્રંથકારો સ્વરોની પરિભાષા વાપરે છે. તેમની અને રત્નાકરની પરિભાષા લગભગ મળતી છે અને દક્ષિણના સંગીતમાં હજી પણ તે જ પરિભાષા કાયમ છે. એ ગ્રંથની ભાષા હજુ પણ શાથી કાયમ રહી છે, તેને વિષે નવાઈ પામવા જેવું નથી. દક્ષિણનું સંગીત આજે ખાસ કરીને મદ્રાસ, તેલંગણ, કર્નાટક અને નિઝામ હૈદરાબાદના

થોડા ભાગમાં રૂઢ છે. તે સિવાય હિંદના બધા ભાગોમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાની પદ્ધતિ પ્રચલિત છે. મુસલમાનો અહીં આવ્યા તે પહેલાં હિંદમાં સંગીતની એક જ પદ્ધતિ અસ્તિત્વમાં હતી, એમ દેખાય છે. મુસલમાની સત્તા જેમ જેમ ઉત્તરથી દક્ષિણ તરફ આવવા લાગી તેમ તેમ ઈરાની સંસ્કૃતિ પણ પસરવા લાગી, અને તેની અસર આર્ય સંગીત પર થઈ. જાતિઓનું ગાયન તે પહેલાં જ નાબૂદ થયું હતું. પણ તેની જગ્યાએ જે ગ્રામ અને મૂર્ચ્છનાથાટનો વિસ્તાર આવેલો તે પણ હવે ઈરાની સંસ્કૃતિની અસરને લઈને જવા લાગ્યો, અને છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓની કલ્પના આગળ આવી. પણ દક્ષિણમાં મુસલમાની સત્તા ઉત્તર જેટલી પ્રબલ ન હોવાથી ઈરાની સંસ્કૃતિનું પરિણામ ત્યાં પ્રમાણમાં બહુ ઓછું થયું. પરંતુ મુસલમાની બાદશાહની કારકિર્દીમાં તેમના દરબારમાં દિલ્લીમાં દક્ષિણના કેટલાક સંગીતશાસ્ત્રી હતા. તેમની અવરજવરથી દક્ષિણાત્ય સંગીતમાં થોડો થોડો ફરક થતો ગયો. પણ મુસલમાનોની રાજસત્તા પ્રત્યક્ષ રીતે દક્ષિણમાં બહુ વરસ ન રહેવાથી ત્યાંના સંગીતમાં ઝાઝો ફેરફાર ન થવા પામ્યો. દાક્ષિણાત્ય સંગીતની પરિભાષા કાયમ રહી, તેનું કારણ આ છે. તે સિવાય દાક્ષિણાત્ય પંડિતોએ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત અને પોતાના સંગીત વચ્ચેનો ફરક નોંધી રાખ્યો છે, એ પણ ત્યાંની પદ્ધતિ કાયમ રહી તેનું એક કારણ છે.

હવે છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓ તરફ વળીએ. તે બંનેનું તત્ત્વ સ્થાપન કરનાર પહેલવહેલા પંડિત હનુમાન

છે. તેણે મુખ્ય સપ્ત સ્વરોના છ મુખ્ય મેળ કલ્પ્યા અને તેમાંથી વિધ વિધ પ્રકારના થાટ ઉત્પન્ન કરીને તે થાટમાંથી રાગરાગિણીઓનો પ્રપંચ ઊભો કર્યો. આ મુખ્ય છ મેળની કલ્પના વસંત, ગ્રીષ્મ, વર્ષા, શરદ, હેમંત અને શિશિર, આ છ ઋતુઓની કલ્પના ઉપર રચી છે. દાખલા તરીકે, મેઘ રાગ વર્ષાઋતુમાં અને વસંત રાગ વસંતઋતુમાં ગાવા જોઈએ. એવા કયા રાગો કયે વખતે ગાવા તે વિષે ચોક્કસ નિયમો કહેલા છે. દાખલા તરીકે, ઠંડીની ઋતુમાં નાદની આંદોલનસંખ્યાનું જે પ્રમાણ હોય છે તેના કરતાં ઉષ્ણ-ઋતુમાં વધારે હોય છે. તેથી જુદી જુદી ઋતુઓમાં જુદા જુદા સ્વરોના મેળનું પરિણામ સાંભળનારના મન પર એક જ થતું નથી, પણ જુદું જુદું થાય છે. તેનું કારણ આંદોલનની સંખ્યા બદલાય છે તે છે. તેથી જ અમુક રાગ અમુક ઋતુમાં જ અને તે પણ અમુક વખતે જ ગાવો જોઈએ એવો આગ્રહ આપણા સંગીતમાં રાખવામાં આવ્યો છે. આ સૂક્ષ્મ માનસશાસ્ત્રીય શોધ કરવા માટે આપણા પૂર્વકાલીન સંગીતજ્ઞોની બુદ્ધિમત્તા કૌતુકાસ્પદ છે. પંડિત હનુમાનજીનો કાલ નિશ્ચિત થયો નથી; પણ તે ખ્રિસ્ત પછી પાંચમા કે છઠ્ઠા સૈકાનો હોવો જોઈએ, એવો ઘણા વિદ્વાનોનો મત છે.

ગયાં સો બસો વરસની સંગીતની પ્રગતિમાં નીચેની વસ્તુઓ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે:—

૧. આર્ય સંગીતની બે પદ્ધતિઓ છે: એક ઉત્તર હિંદુસ્તાની અને બીજી કર્નાટકી.

૨. બંને પદ્ધતિઓ શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ પરસ્પર ભિન્ન છે, અને શુદ્ધ સ્વરસપ્તકની દૃષ્ટિએ જોતાં બંને એક જ છે.

૩. દાક્ષિણાત્ય સંગીતની પરિભાષા પ્રાચીન ગ્રંથોની પરિભાષા સાથે મળતી છે. પણ ઉત્તરીય સંગીતમાં તેમ નથી.

૪. ઉત્તરીય સંગીત પરના ઘણા પ્રાચીન ગ્રંથો ઉપલબ્ધ છે અને તેમાં શુદ્ધ સ્વરસપ્તક કેવી રીતે બદલાતું ગયું છે તેનો પુરાવો મળે છે.

૫. બન્ને સંગીતમાં થાટોનો પ્રપંચ છે. સંગીત-પારિજાત પરથી એ વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે. તેમાં ગ્રામરાગો વિષે ખુલાસો નથી, તેમ જ છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી-ઓનો ઉલ્લેખ નથી. તેમાં થાટ અથવા મેળનું વિવેચન છે, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે.

૬. આજે જે સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે, તે ઉત્તમ છે અને ગુરુશિષ્યપરંપરાથી ચાલતી આવી છે. તેના પ્રચાર સાથે શાસ્ત્ર તૈયાર કરવાની આવશ્યકતા છે. તેનું કારણ એ છે કે પ્રાચીન શાસ્ત્રથી આ પદ્ધતિ ભિન્ન પ્રકારની છે.

હવે સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર કયા વિદ્વાનોએ ગ્રંથો લખ્યા છે, તેનો વિચાર કરીશું.

સૌથી પ્રાચીન ગ્રંથ ભરતનું 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર' છે. તે સિવાય તેણે 'ભરતકલ્પલતામંજરી' નામનો ગ્રંથ પણ લખ્યો હતો, એમ મનાય છે. ભરતમુનિ ઈસ્વી સન પૂર્વે થઈ ગયા, એવો વિદ્વાનોનો મત છે. પછીનો ગ્રંથ તે નારદની 'નારદીય શિક્ષા'. મંગલાચાર્યનો 'બૃહદ્દેશી' નામનો ગ્રંથ ત્યાર પછીનો છે. એ ગ્રંથનાં અવતરણો બીજા ઘણા

ગ્રંથોમાં લીધેલાં છે. પછીના કાળમાં દંતિલ, કોહલ, ચાષ્ટિક, વિશ્વાવસુ, હનુમાન વગેરે આચાર્યોએ ગ્રંથો લખ્યા છે. દંતિલ અને કોહલે સંવાદના રૂપમાં સંગીતમેરુ નામનો ગ્રંથ રચ્યો, એમ સંગીતરત્નાકર પરથી દેખાય છે. નવમા કે દસમા સૈકામાં આચાર્ય અભિનવ અને ગુપ્તજીએ નૃત્ય વિષય પર એક ગ્રંથ રચ્યો. રૂદ્રટ મમ્મટ, ભદ્રશંભુકનાં નામો સંગીતના ગ્રંથકાર તરીકે મળી આવે છે, પણ તેમના ગ્રંથોનાં નામો મળતાં નથી. પંડિત શારંગદેવે સંગીતરત્નાકર તેરમા સૈકામાં રચ્યો. આ ગ્રંથ ઉપર કુંભ નરેન્દ્રે ચૌદમા સૈકામાં, કાલ્લિનાથ અને સિંહભૂપાલે પંદરમા સૈકામાં, અને હંસ-ભૂપાલ અને ગંગારામે સોળમા સૈકામાં ટીકા લખી છે. કુંભ નરેન્દ્રનો સંગીતરાજ નામનો ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ છે. પછી બારમા સૈકામાં સોમરાજદેવકૃત સંગીતરત્નાવલી અને મમ્મટકૃત સંગીતરત્નમાલા ગ્રંથ થયા. સંગીતરત્નાકર પછી રચાયેલા ગ્રંથો અને તેમનો કાળ નીચે મુજબ છે:—

નામ	લેખક	કાલ
૧. સંગીતરાગતરંગિણી	પં. લોચન (એકમત)	૧૧૬૦
		(બીજો મત) ૧૫મું સૈકું
૨. સંગીતદર્પણ	પં. દામોદર	૧૫મા સૈકાના અંતમાં
૩. ,, દામોદર	,,	૧૬મું સૈકું
૪. ,, નારાયણ	પુરુષોત્તમમિશ્ર	૧૬મું સૈકું
૫. સ્વરમેલકલાનિધિ	પં. રામામાત્ય	૧૫૫૦
૬. સંગીતપારિજાત	પં. અહોબલ	૧૬મા સૈકાના અંતમાં
૭. ષડ્રાગચંદ્રોદય રાગમાલા	પં. પુંડરીવિઠ્ઠલ	૧૫૯૦–૧૬૦૦
૮. રાગમંજિરી નૃત્યનિર્ણય	,,	,,

૯.	સંગીતરાગ વિબોધ	પં. સોમનાથ	૧૬૦૯
૧૦.	હૃદયપ્રકાશ	રાજા હૃદયનારાયણદેવ	૧૬૬૭-૭૦
૧૧.	હૃદયકૌતુક	,,	,,
૧૨.	સંગીતરાગતત્ત્વનિબોધ	શ્રીનિવાસ	૧૭મું સૈકું
૧૩.	સંગીતરાગોદ્ધાર	તુલજેંદ્ર	૧૭૬૫–૧૭૮૮
૧૪.	અનૂપસંગીતવિલાસ	ભાવભટ્ટ	૧૮મું સૈકું
૧૫.	ચતુર્દણ્ડિપ્રકાશિકા	વ્યંકટમ્ રવી	૧૮મું સૈકું
૧૬.	રાગમાલા	ક્ષેમકર્ણ	,,

એ સિવાય હિંદીમાં પણ સંગીતવિષયક ગ્રંથો લખાયા છે, તેનાં નામો નીચે આપીએ છીએ :–

૧. શ્રી રાધાગોવિંદસાર — પ્રતાપસિંહ
૨. સંગીતનાદવિનોદ
૩. સંગીતસાર
૪. સંગીતકલ્પદ્રુમ
૫. રાગચંદ્રિકા
૬. તાનસેનકૃત રાગમાલા
૭. હિયદુલ્લાસ – તાનસેનમિયાં
૮. હરિવલ્લભકૃત રાગદર્પણ
૯. સુરતરંગિણી
૧૦. નગમાતે આસફી (ફારસી)
૧૧. સરમાય અસરત
૧૨. સુરતરંગ – કુંવરસિંહ
૧૩. રાગમલ્હાર–લછમીરામ
૧૪. રાગસંગ્રહ
૧૫. રાગસાગર – માનસિંહ

૧૬. રસિક વિનોદ – સજ્જનસિંહ
૧૭. માંડ ઔર ટપ્પા – નાગરીદાસ
૧૮. બેનવિલાસ ,,
૧૯. ચચરિયા ,,
૨૦. છે રાગ ઔર છત્તીસ રાગિણિયાઁ–વિજયરામ
૨૧. રાગમાલા
૨૨. સંગીતઆદિત્ય

એ સિવાય બીજા ઘણા ગ્રંથો લખાયા છે, પણ તેમાંના મુખ્ય મુખ્ય ગ્રંથોનાં નામો ઉપર આવ્યાં છે. આ બધા ગ્રંથો પ્રાચીન છે. હાલહાલમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા ગ્રંથોનાં નામો મેં આપ્યાં નથી. મુસલમાન સંગીતશાસ્ત્રી મહમદ રૈઝા, મિરઝાખાન વગેરે પંડિતોએ રાગદર્પણ, સભાવિનોદ અને સંગીતરત્નાકર ઉપરથી ફારસી ભાષામાં 'તોફેતુલ હિંદ' લખ્યો. સંગીતદર્પણ પરથી પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન બૈજુ બાવરાએ 'ઓકદેપા' નામનો ગ્રંથ રચ્યો.

•

હવે સંગીતના ઇતિહાસમાં કયા કયા ગાયનાચાર્યો કે સંગીતકવિઓનો ઉલ્લેખ આવે છે તે જોઈએ. બારમા સૈકા પહેલાં થયેલા સંગીતના વિદ્વાનોની હકીકત ક્યાંયે મળતી નથી. ત્યાર પછી ગુલામ રાજા અલ્લાઉદ્દીનના દરબારમાં ફારસી વિદ્વાન અમીર ખુશરુ નામના એક સંગીતપંડિત હતા. એણે જ હિંદુસ્તાનમાં 'તરાણા' નામની ગાયનની પદ્ધતિ શરૂ કરી, અને વીણામાં થોડો ફેરફાર કરી સતારની શોધ કરી, એમ કહેવાય છે. તેના કાળમાં તે જ દરબારમાં

સંગીતવિદ્વાન ગોપાળ નાયક નામના દક્ષિણી પંડિત હતા. ત્યાર પછી હુમાયૂનના વખતમાં બૈજુ બાવરા નામના હિંદી સંગીતપંડિત થયા. તે પહેલાં ગુજરાતમાં ચાંપાનેરમાં રહેતા હતા. તેમનું પહેલાંનું નામ વૈજનાથ હતું, અને તે ગુજરાતના સુલતાન બહાદુરના દરબારમાં હતા. તેમના ગુરુનું નામ હરિદાસ સ્વામી હતું, એમ કહેવાય છે. એ વાત સાચી હોવી જોઈએ. કારણ અકબરના કાળમાં હરિદાસ સ્વામી ઘણા જ વૃદ્ધ હતા, એમ ઇતિહાસ કહે છે. એ સ્વામીના શિષ્ય તાનસેન સંગીતના આચાર્ય હતા, અને તે અકબરના દરબારમાં હતા. તાનસેન સિવાય તે દરબારમાં સૂરતસેન, રામદાસ, સૂરદાસ, ગોપાળસેન, મદનરાય, ચાંદખાન, સૂરજરમન, તાનતરંગ, બૈજુ બાવરા, મિરઝાબેગ, ઝુલ્ફિકારખાન ફિરંગી ઇત્યાદિ વિદ્વાન ગવૈયાઓ હતા. જહાંગીર અને શાહજહાનની કારકિર્દીમાં પણ સંગીતને માન મળ્યું હતું. સુઝહાનખાન નામના એક પ્રસિદ્ધ ગવૈયા શાહજહાનના વખતમાં હતા. કાશ્મીરમાં મુસલમાની રાજા ઝેનલુદ્દીન (૧૪૪૨–૧૪૭૨) રાજ્ય કરતો હતો ત્યારે તેના દરબારમાં તુર્કી અને ઇરાની ગવૈયાઓ હતા; અને ત્યાં સંગીતની એક વિદ્યાપીઠ પણ સ્થાપન કરવામાં આવી હતી તેને રાજા તરફથી ઘણી મદદ હતી. ગ્વાલિયરનો રાજા માનસિંગ (૧૪૮૬–૧૫૧૬) સંગીતનો મોટો શોખીન હતો. ધ્રુપદપદ્ધતિ એ જ રાજાએ શરૂ કરી એમ કહેવાય છે. પંદરમા સૈકામાં જૌનપૂરમાં શિર્ક નામના કુટુંબમાં સુલતાન હુસેન શિર્કી નામના ગવૈયા થઈ ગયા. તેણે ખ્યાલની પદ્ધતિ શરૂ કરી. મોગલ બાદશાહ અકબર (૧૫૫૬–૧૬૦૫)ની કારકિર્દીમાં સંગીતની

પ્રગતિ સરસ થઈ હતી. હરિદાસ સ્વામીના શિષ્ય તાનસેન તેના દરબારમાં હતા, તે પહેલાં કહેલું છે. હરિદાસ સ્વામી વૃંદાવનમાં આશ્રમમાં રહેતા હતા. ગ્વાલિયરનો રાજા માનસિંગ અને તે પછીનો વિક્રમાદિત્ય એ બન્નેના દરબારમાં પુષ્કળ ગવૈયાઓ હતા. તેમાં જ પ્રસિદ્ધ બૈજુ બાવરા પણ હતો. જ્યારે તે રાજ્ય નાશ પામ્યું ત્યારે તે કલિંગના રાજા પાસે, અને ત્યાંથી ગુજરાતના રાજા સુલતાન બહાદુર-શાહ પાસે આવ્યો. જ્યારે સુલતાન બહાદૂરશાહનું રાજ્ય હુમાયૂએ લીધું ત્યારે તેનો વિજુ બાવરે સાથે મેળાપ થયેલો. અકબરના દરબારમાં રામદાસ નામનો ગવૈયો હતો, તે પહેલાં કહ્યું છે. તે મોટો કવિ પણ હતો. એ કવિએ અનેક ભજનો જુદાં જુદાં રાગરાગિણીઓમાં રચ્યાં છે. રામદાસ પહેલાં લખનૌના સુલતાન છસ્લામની પાસે હતો. તેના વખતમાં મિથિલાના કવિ વિદ્યાપતિની કવિતા પ્રચલિત હતી. ઉદેપુરની મહારાણી પ્રસિદ્ધ મીરાંબાઈ અનેક રાગ-રાગિણીઓમાં પોતાનાં ભજનો ગાતી હતી. ઉપર આવેલા પ્રસિદ્ધ સંગીતાચાર્ય રામદાસનો પુત્ર સૂરદાસ સર્વવિખ્યાત છે. પોતે જન્માંધ હોવા છતાં તેણે સંગીતમાં કીમતી ઉમેરો કર્યો છે. તેણે સવાલાખ વિષ્ણુપદી રચી છે, એમ કહેવાય છે. જહાંગીરના દરબારમાં ચતુર્ખાન, પરવિઝ, મખ્ખૂ, હમઝાન ગવૈયાઓ હતા. શ્રીગોસ્વામી તુલસીદાસ એ જ અરસામાં થયેલ છે. શહાજહાનના વખતમાં દિરંખાન, લાલખાન, સુઝાનખાન એ વિદ્વાન ગાયકો થયા હતા. લાલખાન તાનસેનનો પુત્ર અને વિલાસખાનનો પૌત્ર. પ્રસિદ્ધ સંસ્કૃત કવિ જગન્નાથ પંડિત સંગીતના પ્રેમી

હતા અને તે એ જ અરસામાં થયા હતા. પછીની કારકિર્દી તે સંગીતશત્રુ ઔરંગઝેબ બાદશાહની. તેણે સંગીતને થોડું પણ ઉત્તેજન આપ્યું નહિ. પણ તેની સગી બહેન રોશનબેગ ખૂબ સંગીતપ્રેમી હતી, અને તેણે પોતાની પાસે કેટલાક ગાયકવાદક રાખ્યા હતા. ઔરંગઝેબ પછી જે નામધારી બાદશાહ થયા તેમાંથી કોઈએ પણ સંગીતને આશરો આપ્યો નહિ. ફક્ત મહંમદશાહના વખતમાં એ કળાને કંઈક ચાહના મળી. પ્રસિદ્ધ ગાયિકા શોરી મહંમદશાહના જ વખતમાં થઈ હતી અને તેણે ઘણાં પદો રચ્યાં હતાં. ગાયનમાં ટપ્પાની શરૂઆત શોરીએ જ કરેલી, એમ કહેવાય છે. તેનો પતિ ગુલામનબી કરીને હતો. આ ઇતિહાસ પરથી એમ લાગે છે કે મુસલમાન બાદશાહોનો સંગીતની પ્રગતિમાં ઠીક ઠીક ફાળો છે. તેને લઈને હિંદુ તેમ જ મુસલમાન કળાકારો સારી સંખ્યામાં પેદા થયા હતા.

આ બન્ને જાતિઓના સંમેલનને લીધે એક બીજું પરિણામ આવ્યું અને તે હિંદુ અને ફારસી સંગીતપદ્ધતિની એકમિત્રતા. હિંદુ રાગરાગિણીઓને ફારસી રાગોનાં નામ મળ્યાં. ફારસી તાલો પણ પ્રચારમાં આવ્યા, અને ફારસી પરિભાષા પણ કેટલેક અંશે હિંદુ સંગીતમાં દાખલ થઈ. દાખલા તરીકે, નવરોઝ, હિજાઝ, બારબરેજ, ઈમન, ફરદોસ્ત, હિજેઝ, સરફરદા, હુસેની, બિલાસખાની વગેરે રાગો આપણા સંગીતમાં આવ્યા અને ત્રિતટ, તિલાણુ, સુરફાક, કૌલકલબાન, તુક, ગઝલ, કેરવા, ખેમટા ઇત્યાદિ તાલોનાં નામ હિંદુ સંગીતમાં મળ્યાં.

અત્યાર સુધી આપેલી માહિતી પરથી આપણા સંગીતમાં કેવી રીતે પરિવર્તન થતું ગયું તેનો કેટલોક ખ્યાલ વાચકને આવશે. હવે પછી સંગીતમાં થયેલો વિકાસ આપણી સંસ્કૃતિની દૃષ્ટિએ અનુકૂળ થયો કે પ્રતિકૂળ તેનો વિચાર કરીશું. કોઈ પણ કળાનો કે વિદ્યાનો વિકાસ દુનિયામાં બે રીતે થતો આવ્યો છે. તે કળાના કે વિદ્યાના ઉપાસકોમાં એક વર્ગ એવો હોય છે કે જે તેની ઉપાસના તેના કેવળ પ્રેમને જ ખાતર નહિ, પણ પોતાની આધ્યાત્મિક સાધનાના એક સાધન તરીકે કરે છે. બીજો વર્ગ તેની ઉપાસના અથવા અભ્યાસ કેવળ તેના પ્રેમને જ ખાતર કરે છે. તે વર્ગની સાચી દૃષ્ટિ એક રીતે ભૌતિક હોય છે. સંગીતના ઇતિહાસમાં એ વાત વિશેષ સ્પષ્ટ રીતે દેખાય છે. ફારસી સંસ્કૃતિનો મેળાપ આર્ય સંસ્કૃતિ સાથે થયો, પણ તેથી આર્ય સંસ્કૃતિજન્ય સંગીતની અધ્યાત્મ પ્રણાલિકા ઓછી થઈ નહિ. આ બંને સંસ્કૃતિનું મિલન થતું હતું ત્યારે જ સૂરદાસ, રામદાસ, તુલસીદાસ, મીરાંબાઈ, કબીર, ચૈતન્યસ્વામી, વિદ્યાપતિ, ચંડીદાસ, નાનક, નરસિંહ મહેતા, દાદુદયાલ, હરિદાસ સ્વામી જેવા પ્રતિભાસંપન્ન કવિ ગાયકો નિર્માણ થયા, અને એમણે શુદ્ધ સંગીતનું સ્વરૂપ જનતા આગળ મૂક્યું. ગોપાળ નાયક, પુંડરીક વિઠ્ઠલ, તાનસેન, બૈજુ બાવરા, સૂરજખાન, સુઝાનખાન, લાલખાન, ચાંદખાન, સદારંગ, અદારંગ વગેરે ગાયક પંડિતોએ સંગીતનો સરસ અભ્યાસ કર્યો, તેમાં પ્રાવિણ્ય મેળવ્યું અને તે વિષય પર ઘણા સારા ગ્રંથો લખ્યા. તે અરસામાં સંગીતમાં નવા નવા રસો, નવા વિચારો અને નવા ચમત્કારો ઉમેરવાના ઘણા પ્રયત્નો થયા હતા. દા. ત. વીર અને કરુણરસ, શાંત અને રુદ્રરસ, ભક્તિ અને શૃંગાર

વગેરે રસોને પોષક એવાં નવાં નવાં રાગરાગિણીઓનો ઉમેરો સંગીતમાં થયો. છત્રપતિ શિવાજી મહારાજનો કાળ કેટલો અંધાધૂંધીનો હતો, તે કહેવાની ભાગ્યે જ આવશ્યકતા છે. પણ તે અરસામાં પણ સંગીતની પ્રગતિ એટલી થઈ હતી કે શિવાજી મહારાજ પણ સંગીત પાઠશાળા સ્થાપન કરવાનો વિચાર કરવા લાગ્યા હતા. આપણા સંગીતને વખતોવખત રાજાઓનો તથા સામાન્ય જનતાનો પણ આશ્રય મળતો હતો, તેમાં વિદ્વાનો પેદા થતા હતા, અને તેમના પ્રયત્નોને લીધે કળાનો વિકાસ પ્રાચીન કાળથી અત્યાર સુધી થતો આવ્યો છે. તે સંગીત પર વિવિધ વિદ્વતાપૂર્ણ ગ્રંથો લખાયા છે. અને આ બધાને પરિણામે પ્રાચીનકાળના અને હાલના સંગીત વચ્ચે એક અવિચ્છિન્ન પરંપરા, એક વિશિષ્ટ સંસ્કૃતિ જળવાઈ રહી છે, એ વાત આ સંક્ષિપ્ત સંગીતના ઇતિહાસ પરથી વાચકના ધ્યાનમાં આવશે.

હવે સંગીતની વર્તમાન સ્થિતિ વિષે બે શબ્દો કહીને આ નિબંધ પૂરો કરીશું. સંગીતની હાલની સ્થિતિ કેટલેક અંશે નિરાશાજનક છે. ગયાં સો દોઢસો વરસથી આપણો દેશ પરતંત્ર છે, અને વરસે વરસે તેની સાધનસંપન્નતા, આબાદી ઝપાટાભેર ઓછી થતી જાય છે. સંગીતને રાજાશ્રય રહ્યો નથી અને સામાન્ય જનતાનો જીવનાર્થકલહ વધી જવાથી તેને સંગીત તરફ ધ્યાન આપવું પાલવતું નથી. તેથી સંગીતના વિદ્વાનો ઓછા થયા છે. સારા પ્રતિભાસંપન્ન વિદ્યાલોલુપ લોકો સંગીતને અડતા નથી. પરિણામે તે કળા અધમ લોકોના હાથમાં ગઈ અને સંગીતજ્ઞ એટલે વ્યસની, એ સમીકરણ બધાના મનમાં ઠસી ગયું.

આ પરિસ્થિતિ પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી જ્યારથી સંગીત-ક્ષેત્રમાં આવ્યા ત્યારથી બદલાઈ એમ નિશ્ચિત રીતે કહી શકાય છે. કુલીન, ચારિત્ર્યસંપન્ન યુવકો સંગીતનું અધ્યયન કરવા લાગ્યા છે, ઠેર ઠેર સંગીતની શાળાઓ સ્થાપન થઈ છે, સંમેલનો ભરાય છે અને ગવૈયા—વાદકો પણ વ્યક્તિગત દ્વેષ, અહંભાવ વગેરે વીસરી જઈને સહકાર કરતા થયા છે. બુદ્ધિવાન પંડિતોએ તેનો શાસ્ત્રીય અભ્યાસ શરૂ કર્યો છે અને તેમાં શોધખોળ કરવાનો પણ તેમનો પ્રયત્ન છે. કેટલીક હિંદની વિદ્યાપીઠોએ સંગીતનો અભ્યાસક્રમ દાખલ કર્યો છે. વૈયક્તિક કે રાષ્ટ્રીય વિકાસમાં સંગીતનું એક વિશિષ્ટ સ્થાન સમજાયું છે. તે સ્થાન તેને ટૂંક સમયમાં મળો, એવી ઇચ્છા સાથે હું બેસી જવાની રજા લઈશ.

ગુજરાતના સંગીતનો છેલ્લી એક સદીનો ઇતિહાસ*

ગુજરાત સાહિત્ય સભા તરફથી ભાષણ કરવા માટે મને કહેવામાં આવ્યું ત્યારે કયો વિષય લેવો તેની મને સમજણ ન પડી. પરંતુ મારા મિત્ર ડૉ. મચ્છરના આગ્રહને વશ થઈ, ગુજરાતના સંગીતનો છેલ્લી એક સદીનો ઇતિહાસ, એ વિષય પર કહેવા માટે નક્કી કર્યું. આપણા હિન્દુસ્તાની સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસપ્તક કેમ બદલાતું ગયું એ વિષે પ્રથમ કહેવાનો વિચાર હતો. પરંતુ એ વિષય શાસ્ત્રીય હોઈ કદાચ શુષ્ક થઈ જશે, એ બીકથી પ્રસ્તુત વિષય પસંદ કર્યો છે.

આપ સૌ જાણતા હશો કે હિન્દુસ્તાનમાં બે જાતની સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે. એક તો દક્ષિણની અને બીજી ઉત્તરની. હિન્દુસ્તાનના દક્ષિણ વિભાગમાં એટલે મદ્રાસ, આંધ્ર,

---

* ગુજરાત સાહિત્ય સભા, અમદાવાદના આશ્રય નીચે તા. ૨૧–૯–'૩૫ના રોજ આપેલું જાહેર ભાષણ.

તામિલ, કેરલ, મૈસૂર, કર્નાટક, મલબાર વગેરે પ્રાન્તોમાં દક્ષિણ પદ્ધતિ ચાલે છે. તેમ જ મહારાષ્ટ્ર, ગુજરાત, રજપૂતાના, સિંધ, પંજાબ, આગ્રા, અયોધ્યા, બંગાલ, આસામ વગેરે પ્રાન્તોમાં ઉત્તરની પદ્ધતિ ચાલે છે.

આર્યાવર્તમાં એ બન્ને સંગીતપદ્ધતિના આચાર્યો ઘણાયે થઈ ગયા છે. તેમાંથી કેટલાક નામાંકિત ગ્રંથકાર હતા. એ લોકોએ સંગીત ઉપર મોટો અને વિશાળ ગ્રંથભંડાર ઉત્પન્ન કર્યો છે. જૂના શિલાલેખોમાં તેમ જ બીજા પ્રાચીન સાહિત્યમાં સંગીત ઉપરના ઘણા ઉલ્લેખો મળી આવે છે.

આ બધું સાહિત્ય અને હિન્દુસ્તાનના દરેક પ્રાન્તનું ચાલતું આવેલું પરંપરાગત સંગીત જોતાં તેમાં જે જે પરિવર્તનો થયાં છે, તેની નોંધ લેવી આવશ્યક છે. લગભગ ત્રણ હજાર વર્ષ પહેલાંનું જાતિસંગીત, ત્યાર પછી રાગરાગિણીની પદ્ધતિ, ગ્રામ પદ્ધતિ અને ત્યાર પછી તેનો જન્યજનકમેલ પદ્ધતિમાં થયેલું પરિવર્તન, એટલા મુદ્દા છે. વૈદિકકાળ, સૂત્રકાળ, પૌરાણિક કાળ અને ત્યાર પછી ગુપ્તાદિ વંશોના રાજાઓના કાળ અને હર્ષકાળ સુધી ૧૦મા સૈકાની અવધિ થાય છે. આ કાળ સુધી સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસપ્તક હાલના કાફી રાગના સ્વરો જેવું મનાતું હતું. ત્યાર પછી પર્શિયન સંસ્કૃતિની અસર ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત-પદ્ધતિ પર જેમ જેમ પડવા લાગી, તેમ તેમ આપણું સપ્તક બદલાતું ગયું. અને એ પરિવર્તનકાળ જ્યાં સુધી ચાલુ હતો ત્યાં સુધી જૂનું અને નવું સ્વરસપ્તક એમ બન્ને સપ્તકો પ્રચારમાં હતાં. ત્યારથી તે આજ સુધીના જે સંગીતના ગ્રંથો છે

તેમાં એ જાતનો પ્રત્યક્ષ પુરાવો આપણને મળે છે. ૧૮મી સદીમાં કાફી રાગનું સપ્તક ભૂંસાઈને શંકરાભરણનું શુદ્ધ સપ્તક કાયમ થયું છે અને એ જ સપ્તક અત્યારે ઉત્તર હિન્દુસ્તાનમાં શુદ્ધ સપ્તક કરીકે ગવાય છે.

જેમ જેમ સપ્તક બદલાતું ગયું તેમ તેમ રાગોની વર્ગીકરણપદ્ધતિ પણ બદલાતી ગઈ, અને કર્નાટકની મેળ-પદ્ધતિનો સિદ્ધાંત લઈ તેના ઉપર ૧૦ મૂળ થાટ કાયમ કરી તેના ચોકઠામાં બધા રાગોને બેસાડવામાં આવ્યા છે. હવે આ પદ્ધતિથી પણ નવીન પેઢીના ગાયકોને સંતોષ નથી મળતો, કારણ જેમ પર્શિયન સંસ્કૃતિની અસર થવાથી મૂળ સપ્તકમાં ફેરફાર થયો તેમ આજે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિની અસર તળે સંગીતની વ્યવસ્થામાં પણ ફરક થયો છે. અત્યારે પ્રવાસનાં સાધનો ભરપૂર હોવાથી ઉત્તર ને કર્નાટકના લોકો એકાદ અઠવાડિયામાં હિન્દનો પ્રવાસ કરી શકે છે, અને લંડન જવું હોય તો વિમાન દ્વારા ૪ દિવસમાં પહોંચી શકાય છે. તેથી ઉત્તર અને દક્ષિણના લોકો અરસપરસ ઝટ મળી શકે છે અને વિચારની આપલે કરવામાં કોઈ પણ જાતની મુસીબત પડતી નથી. દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની 'હંસધ્વનિ' રાગ અથવા 'સિંહેન્દ્રમધ્યમા' અને એવા બીજા રાગો ઉત્તરમાં લોકપ્રિય થવા પામ્યા છે. યુરોપિયન સંગીત આપણા કાનને અત્યાર સુધી રુચતું ન હતું. તેમ જ યુરોપિયન લોકો પણ હિન્દુસ્તાની સંગીત માટે સારો અભિપ્રાય ધરાવતા નહોતા; પણ એ યુગ અત્યારે બદલાયો છે. ઉદયશંકર અને તેના અનુયાયીઓએ પશ્ચિમમાં જઈને પોતાના સંગીતનૈપુણ્ય વિષે ત્યાંના લોકોને ભારતીય

સંગીતના ગૌરવનું ભાન કરાવ્યું છે. તેમ જ પશ્ચિમના કલાકારોએ અહીં આવીને પોતાના સંગીતનો પરિચય કરાવ્યો છે, અને સાથે સાથે આર્ય સંગીતની ઓળખ કરી ગયા છે. મારા ગુરુભાઈ પ્રો. વિષ્ણુદાસ શીરાલી, જે હાલમાં નર્તનાચાર્ય ઉદયશંકર સાથે છે, તેમની સાથે મારે લંબાણમાં ચર્ચા થઈ હતી. તેમણે કહ્યું, દક્ષિણ અને ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનો મેળાપ કરવાની આવશ્યકતા છે. વળી યુરોપિયન અને આર્ય સંગીત પદ્ધતિનું મૂળ પણ એક જ છે. પશ્ચિમની હાર્મની જો આર્ય પદ્ધતિમાં દાખલ થશે તો તેથી આર્ય સંગીતમાં નવો ચમત્કાર આવશે એમ તેમનું કહેવું હતું.

આજે ૧૯૩૫ની સાલ છે. પણ સો વર્ષ પહેલાં એટલે ૧૮૩૫ની સાલ અને તે અરસામાં ગુજરાતમાં ગાયકવાડી અમલ હતો. તે વખતે મુસલમાન ગાયકો ઘણા હતા. ગાયકવાડ તથા બીજાં નાનાં દેશી રાજ્યોમાં ગવૈયાઓને સ્થાન હતું. જ્યારથી અંગ્રેજ રાજ્ય શરૂ થયું ત્યારથી ગવૈયાની સંખ્યા ઓછી થઈ તેથી સંગીતની વિશેષતા બીજા પ્રાન્તો કરતાં ગુજરાતમાં વધુ પ્રમાણમાં ઓછી થઈ, અને તે એટલે સુધી કે ઉસ્તાદી સંગીત એટલે શું એની કોઈને ખબર નહોતી પડતી. એ અવસ્થા આજથી લગભગ ૨૫ વર્ષ પર હતી. વડોદરા સિવાય કોઈ પણ ઠેકાણે નામાંકિત ઉસ્તાદનું નામ સંભળાતું ન હતું. સંગીતના આ પડતીકાળમાં પણ ગુજરાતના ખૂણામાં કેટલાક સંગીતાચાર્ય પડ્યા હતા. ઉપરાંત વલ્લભ સંપ્રદાયનાં મંદિરોમાં કેટલાક ગવૈયાઓ રાગદારી ભજનો ગાતા હતા. ભોજક જૈન મંદિરોમાં, તેમ જ રાસધારી વૈષ્ણવ મંદિરોમાં તથા બ્રાહ્મણો અને

નાગરો દેવીમંદિરોમાં ભવાઈઓ કરી ગીત, વાદ્ય અને નૃત્યથી પોતાના ઇષ્ટદેવની પૂજા કરતા હતા. ગુજરાતમાં તરગાળાની આખી કોમ ભવાઈ માટે પ્રસિદ્ધ છે. તે વખતના પ્રસિદ્ધ કવિ દયારામ સંગીતમાં ખૂબ જ નિષ્ણાત હતા. શ્રી. દયારામનો કંઠ બહુ જ મીઠો હતો, અને એમણે જે ગરબીઓ રચી છે તે સંગીતનો આત્મા રજૂ કરે છે. એ કંઠની મીઠાશ એમનાં સંગીતમય કાવ્યોમાં ભરી છે. એમણે એક વખત એક કુશળ ગાયક સાધુને હરાવ્યો હતો, પણ તે જ વખતે હારેલા ગાયકની કદર કરવાનું તે ભૂલ્યા નહિ. એમણે તે જ વખતે તેની કુશળતા માટે ઇનામ આપ્યું. દયારામનાં અનેક ભજનો અનેક રાગદારીમાં પ્રખ્યાત છે. દયારામ જેવા કવિ હતા તેવા ઉત્તમ ગાયક પણ હતા, તેથી તેમનાં કાવ્યો સંગીતમાં ગાવા માટે સહેલાં હોય છે. એમની વિશેષતા કાફી, સોરઠા, વરાટી, રામગ્રી, એવા જૂના રાગોમાં હતી.

કાઠિયાવાડમાં આદિતરામ કરીને એક નામાંકિત ગાયનાચાર્ય અને મૃદંગાચાર્ય થઈ ગયા. એ સંસ્કૃતમાં પંડિત હતા તેથી તેઓએ સંગીતના જૂના ગ્રંથોનું પરિશીલન કરીને ૬ રાગ ને ૩૬ રાગિણીના આધારે એક સંગીતગ્રંથ તૈયાર કર્યો છે. તેનું નામ 'સંગીતઆદિત્ય' એવું છે. આ ગ્રંથમાં આપેલી ઘણી વાતોને 'સંગીતપારિજાત'નો આધાર છે. એમણે શ્રીમાન વ્રજનાથજી મહારાજ, જે તે વખતના વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના આચાર્ય હતા, તેમની સાથે ખૂબ ફરીને સંગીતવિદ્યાનો અનુભવ મેળવ્યો હતો. પોતે મૃદંગાચાર્ય હોવાને લીધે રાગ અને તાલની બંધેજ કેવી રીતે કરવી તે

જાણતા હતા. એથી એમના રચેલા 'સંગીતપ્રબંધ'માં રસ, રાગ અને તાલ આ ત્રણેનો મેળ બહુ સારો છે.

આપણા અમદાવાદમાં પ્રાર્થનાસમાજમાં ગવૈયા તરીકે ફત્તેલાલ કરીને હતા. સાક્ષરશ્રી નરસિંહરાવ ભોળાનાથે એમની પાસે જ સંગીતશિક્ષણ લીધેલું. તે વખતે પં. શાન્તારામ કરીને સંગીતના ઉસ્તાદ થઈ ગયા. એ બે ઉસ્તાદોએ પ્રાર્થનાસમાજમાં સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં સારો ભાગ લીધો હતો. વઢવાણમાં લગભગ ૪૦ વર્ષ ઉપર ધારપુરે કરીને ત્યાંના દરબારમાં ગાયનાચાર્ય હતા. તે વખતના ઠાકોરને સંગીતની અભિરુચિ હોવાથી તે સમય પૂરતું સંગીતનું વાતાવરણ ઠીક જામ્યું હતું. શ્રીયુત ધારપુરેએ કેટલાક સંગીતના જૂના ગ્રંથો છપાવી પ્રગટ કર્યાં છે, તેમ જ તેમણે પોતે સતારવાદનની કેટલીક ચોપડીઓ છપાવી છે.

ભવાનરાવ પિંગળ કરીને એક સંગીતકાર તે જ અરસામાં થયા હતા. એમણે હિંદુસ્તાની સંગીત પર અંગ્રેજીમાં નિબંધ લખ્યો છે. એ નિબંધમાં એમણે શ્રુતિઓ સંબંધી વિદ્વત્તાપૂર્ણ વિવેચન કર્યું છે. અને તે નિબંધમાં જે જે વાતોનું સ્પષ્ટીકરણ કરવામાં આવ્યું છે તે જોતાં તેમનો સંગીતનો અભ્યાસ કેટલો ઊંડો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે.

ના. ગાયકવાડ સરકાર તો પોતાની રાજધાનીમાં ગવૈયા તથા વાદકોને સંઘરતી આવી છે. તેમાં પણ શ્રી. સયાજીરાવ મહારાજાએ સંગીતવિદ્યાની ઉન્નતિમાં પોતાનો વિશેષ ફાળો આપ્યો છે. તેમણે વડોદરામાં મૌલાબક્ષને નામે એક સંગીતશાળા સ્થાપન કરેલી. મૌલાબક્ષ પોતે બીનકાર હતા. તેમણે સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં મોટો ભાગ લીધો

હતો. પોતાના બીનના ગંભીર નાદમાંથી મીંડ ગમક વેરતાં તેઓ તલ્લીન થતા. તેમ જ રાગના આલાપથી ગંભીર, મરદાની અને મધુર અવાજ કરીને રાગની મૂર્તિ ખડી કરતા હતા. એ મૌલાબક્ષની કદર ગાયકવાડ સરકારે કરી છે. મૌલાબક્ષને યુરોપમાં મોકલીને ત્યાંના સંગીતનું જ્ઞાન હસ્તગત કરવામાં સરકારે મદદ કરી હતી. મૌલાબક્ષે આખા ભારતવર્ષમાં તેમ જ નેપાલમાં પણ પ્રવાસ કર્યો હતો. સન ૧૮૭૪માં તેઓ કલકત્તા ગયા હતા. ત્યારે એમનો શ્રી. સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોરે સત્કાર કર્યો હતો. હિન્દુસ્તાની સંગીત માટે એમણે એક લિપિ (નોટેશન) તૈયાર કરી છે. અને તેમાં તેમણે સંગીતનાં ક્રમિક પુસ્તકો લખેલાં છે, જે ઉપરથી વડોદરામાં સંગીતશિક્ષણનું કામ ચાલતું હતું.

આજથી ૩૦ વર્ષ પર સુરતમાં દિદારબક્ષ ખુદાબક્ષ નામના ગવૈયા થયા હતા. તે વખતે સંગીતનું વાતાવરણ ખૂબ જામ્યું હતું. તેમના શિષ્યો હજુ સુરતમાં છે.

ભાવનગરના મહારાજા ભાવસિંહજીએ સંગીતકળા વિષે અદ્‌ભુત પ્રેમ બતાવ્યો છે. એમના આશ્રિત કવિ અને ગાયક પં. ડાહ્યાલાલે સંગીતકળાધર નામનો ગુજરાતીમાં મોટો ગ્રંથ લખ્યો છે. એ ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કરવામાં મહારાજાનો મોટો હાથ છે. એ ગ્રંથમાં સ્વીકારેલી સંગીતલિપિ જુદા પ્રકારની છે. ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણે વસ્તુનું ભરપૂર વિવેચન છે. રાગવર્ણન કરવાની શૈલી જૂની ઢબની છે. ઉપરાંત મૂળજી વ્યાસકૃત 'નાદચિંતામણિ' ગ્રંથ સારો છે. મારા મિત્ર ગણપતરાવ ગોપાળરાવ બર્વેએ ઘણા ગ્રંથો લખ્યા છે. તેઓ

પોતે ગાયક હતા, અને ખાસ કરીને દિલરુબા વગાડતા. તેઓના લખેલા ગ્રંથો પૈકી 'શ્રુતિસ્વરસિદ્ધાંત' એ નામનું પુસ્તક ખૂબ મહત્ત્વનું છે. એમણે પોતાના મત પ્રમાણે એક સપ્તકમાં ૨૪ શ્રુતિઓ કલ્પી છે. અને યુરોપમાં જેમ એક સપ્તકમાં ટોન, સેમીટન માઈનર મળીને ૧૨ સ્વર થાય છે, અથવા તો આપણા હાલમાં પ્રચલિત છે તે પ્રમાણે જોતાં ૭ શુદ્ધ, ૫ વિકૃત મળીને ૧૨ સ્વર થાય છે, તેમ જ બર્વેએ એક સપ્તકમાં ૧૨ ને બદલે ૨૪ માન્યા છે. એટલે કે આ ૧૨માંથી દરેક બે સ્વરની વચ્ચે એક અધિક સ્વર માન્યો છે. એમના મત પ્રમાણે ૪ રિષભ, ૪ ગંધાર, ૫ મધ્યમ, ૪ ધૈવત, ૪ નિષાદ છે અને ૧ ષડજ્ તથા ૧ પંચમ છે. શ્રીયુત બર્વેએ બીજું એક સુંદર કામ કર્યું છે. અને તે એ છે કે ગુજરાતનાં પ્રાચીન ભજનો તથા લોકગીતો અને રાસ-ગરબીઓને એકત્ર કરી તેમનું સ્વરાંકન કર્યું છે, એટલે કે એ સ્વરલિપિબદ્ધ કર્યાં છે. એમની સંગીતની લિપિ ખાંસાહેબ મૌલાબક્ષને મળતી છે. કારણ કે વડોદરામાં એમણે તેમની પાસે સંગીતનો અભ્યાસ પૂરો કર્યો હતો. વડોદરામાં બીજા સંગીતાચાર્ય ખાદીમ હુસેન તેમ જ ઘસીટખાં કરીને સતાર-વાદનકાર હતા.

ઘસીટખાંની સતાર તો કંઈ અજબ વાગતી હતી. એમની સતાર સાંભળીને શ્રી. નરસિંહરાવે તો નીચેના ઉદ્‌ગાર કાઢ્યા હતા :

"અંતરિક્ષ તહીં ચમકતાં મધુર વાદ્ય એહ
ગગનાંગણ રમતાં તારક સમ દિવ્ય ધરંતા દેહ."

ઘસીટખાંનું મૂળ નામ જુદું હશે. તેમનું મીંડ અને ઘસીટકામ અપ્રતિમ હોવાને લીધે, ઘસીટખાં એવું નામ પડયું હોય એમ લાગે છે.

વડોદરાના હાલના મહારાજાનાં માતુશ્રીને સંગીતનો ખૂબ શોખ હતો. હોળીના દિવસોમાં વસંતોત્સવના નિમિત્તે તે જમાનાના દેશાવરના ગવૈયા તથા બજવૈયાઓનો અડ્ડો જામતો હતો. અમારા પૂ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરના ગુરુજી પણ એક વખત વડોદરામાં આવ્યા હતા. મહારાજાનાં માતુશ્રી તરફથી બધા ગાયકવાદકનું સન્માન થતું હતું, અને તેમને ઠીક ઠીક પૈસા મળતા. એ રીતે રજવાડા તરફથી સંગીતને થોડુંઘણું ઉત્તેજન મળ્યું હતું. બીજાં રાજકુટુંબો પૈકી ધરમપુરના મહારાજા સંગીતને આશ્રય આપનાર હતા. વાંસદાના મહારાણા પ્રભાતદેવજીએ પણ સંગીતને સારો આશ્રય આપ્યો છે. તેમના દરબારમાં નથ્થેખાં કાદરબક્ષ જેવા વિદ્વાનો વિરાજતા હતા. પ્રભાતદેવજીએ સંગીત પર ‘સંગીતપ્રકાશ’ નામનું પુસ્તક લખેલું છે. જેમાં ગ્રંથકર્તાએ ૧૦ને બદલે ૧૨ થાટ માન્યા છે. અને તે ૧૨ થાટોમાં પ્રચલિત રાગોનું વર્ગીકરણ કરેલું છે. અને તેમાં ૧૨૫ રાગોનો સમાવેશ થાય છે. તેમના થાટોના નામો :

૧. શંકરાભરણ	૫ ભૈરવ	૯. જોગિયા
૨. કલ્યાણ	૬. પિલુ	૧૦. કાનડા
૩. ખમાજ	૭. પલાસી	૧૧. તોડી
૪. મારવા	૮. પૂર્વિ	૧૨. ભૈરવી

આમ આ ૧૨ થાટો છે. પિલુ અને જોગિયા આ બન્ને શ્રી. ભાતખંડેના થાટમાં નથી. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની

સંગીતમાં જેટલા રાગ અત્યાર સુધી ગવાતા હતા તેટલાનું વર્ગીકરણ અત્યાર સુધી કોઈએ કર્યું નહોતું. તે વર્ગીકરણ પ્રો. ભાતખંડેએ કર્યું છે. પ્રો. ભાતખંડેએ લગભગ ૫૦ વર્ષો સુધી સંગીતના ઉદ્ધારાર્થે પ્રયત્ન કર્યો છે. સંગીતના જૂના શાસ્ત્રીય અનેક ગ્રંથો તેમણે પ્રકાશિત કર્યા છે. અને સંગીતમાં શોધખોળ કરી, કુલ ૧૫૦ રાગોનું વર્ગીકરણ તેમણે ૧૦ થાટોમાં કર્યું છે. ૧૯૧૬માં જે અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદ ભરાઈ હતી તે એમના જ પ્રયત્નને આભારી છે. ત્યાર બાદ દિલ્હી અને બનારસ ખાતે પણ પરિષદ ભરવાનો ઉપક્રમ થયો હતો. અને કેટલાક રાગોના સૂક્ષ્મ ભેદો વિષે જે મતમતાંતર ઉત્તર હિન્દમાં ચાલતો હતો, તેને એકત્રિત કરવામાં પ્રો. ભાતખંડેએ ખૂબ પ્રયાસ કર્યો છે. વડોદરાની મહાન પરિષદ પછી દેશમાં ઘણી પરિષદો ભરાઈ છે. એ રીતે સંગીતકળાના ઉદ્ધારમાં વડોદરા રાજ્યનો નાનોસૂનો ભાગ નથી.

ઉપર કહ્યું તે પ્રમાણે સંગીતશાસ્ત્રમાં એક રીતે સુધારો કરવાનો પ્રયત્ન શ્રીયુત ભાતખંડેએ કર્યો, અને બીજી રીતે અનેક સંગીત કલાકારો પાસેથી તેમનાં સુંદર ગીતો, પ્રબંધો વગેરે મેળવી તે બધાંને એકત્રિત કરી પોતાની સંગીત-લિપિ દ્વારા તેને પ્રગટ કર્યાં છે. અને એ એમનો સૌથી મોટો પ્રયાસ છે. ત્રીજું એમનું મોટું કામ એ છે કે સંગીતના રાગોનું ઐતિહાસિક દૃષ્ટિથી વિવેચન કરીને તે તે રાગોને હાલનું સ્વરૂપ કેવી રીતે પ્રાપ્ત થયું, તેનું ચિકિત્સક બુદ્ધિથી તેમણે નિરીક્ષણ કર્યું છે. આ સિવાય સંગીત-ઉદ્ધારાર્થે થયેલ બીજો પ્રયત્ન પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીનો છે.

પંડિતજી લગભગ ૪૦ વર્ષ પર પોતાના ગુરુ પાસેથી છૂટા થઈને પ્રથમ મુંબઈ થઈ વડોદરા આવેલા. ત્યાર પછી ગુજરાત અને કાઠિયાવાડમાં ખાસ કરીને ભાવનગર, જુનાગઢ, માંગરોળ, વગેરે ઠેકાણે ગયા હતા. ટિકિટ લઈ જલસા કરવાની પ્રથા સૌ પહેલાં એમણે શરૂ કરી. ત્યાર પછી લાહોર જઈ સન ૧૯૦૧માં ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય સ્થાપન કર્યું. પંડિતજીએ સંગીતના ક્ષેત્રમાં કામ કર્યું છે તે આપ સૌ જાણો છો. પોતાને જેટલું આવડતું હતું તેટલું સર્વ એમણે લિપિબદ્ધ કર્યું છે. સંગીત શિક્ષણની જૂની શૈલીમાં જે કુપ્રથાઓ ચાલતી હતી તેનો સદંતર તેમણે ત્યાગ કર્યો અને સાત્ત્વિક ભાવનાવાળાં તેમ જ નીતિના શિક્ષણવાળાં ગીતોને સ્થાન આપી સંગીતનું શિક્ષણ વધારે સંસ્કારી બનાવ્યું. પંડિતજી પોતે ધાર્મિક આચરણવાળા હોવાથી મોટાં મોટાં ખાનદાન કુટુંબોમાં પ્રવેશ કરતાં એમને જરાય વાર ન લાગી. અને ૧૯૧૮માં આખા હિન્દમાં જે ચૈતન્ય આવ્યું હતું, તેનો લાભ લઈ પંડિતજીએ રાષ્ટ્રીય ભાવનાવાળાં ગીતોને પણ રાગદારીમાં સ્થાન આપી સંગીતનો વિશેષ પ્રચાર કર્યો. આજ સુધી ભારતવર્ષનાં પ્રસિદ્ધ શહેરોમાં પંડિતજીના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયની પદ્ધતિથી જ શિક્ષણ આપવામાં આવે છે. ગુજરાતમાં પણ એમના ઘણા શિષ્યો છે, અને તેઓએ સંગીત વિષે જે જે પ્રયત્નો કર્યા તે બધા પ્રયત્નોની અસર ગુજરાત પર ઘણી થઈ છે. જો કે ગુજરાતીઓ પોતે ઉસ્તાદી સંગીત વિષે બરાબર સમજણ નહિ ધરાવતા હોવાથી, તેઓ ઉસ્તાદી સંગીત પ્રત્યે ઉદાસીન રહે છે, એ વાત અમુક અંશમાં સાચી હશે. તથાપિ ગુજરાતમાં અત્યાર સુધી નામાંકિત

જૂના અને નવા કવિઓ થયા છે, તેમ જ જૈન સંપ્રદાય, સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાય તેમ જ શૈવોમાં અત્યાર સુધી સંગીત વિષયનું અમુક હદ સુધી વાતાવરણ હતું, અને છે. સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના મુક્તાનંદ, બ્રહ્માનંદ વગેરેને આપણાથી ભૂલી ન જવાય. વૈષ્ણવોની હવેલીમાં પરંપરાથી ચાલતું આવેલ સંગીત પણ ભૂલી શકાય એવું નથી. અને એ સંપ્રદાયોએ છેલ્લાં ૧૦૦ વર્ષોથી પોતાની પરંપરા ચાલુ રાખી છે. નરસિંહ મહેતાનો કેદાર, મીરાંનો મલ્હાર, હજુ ગવાય છે. તાના રીરી નામની બે નાગર નાતની બહેનો વડનગરમાં હતી એમ લોકવાયકા છે. તેઓ જ્યારે મલ્હાર ગાતાં ત્યારે વરસાદ વરસતો. આપણા આ ગુજરાતમાં જ્યારે હુમાયુ બાદશાહ ચઢી આવ્યો ત્યારે તે વખતના ગુજરાતના છેલ્લા બાદશાહ પાસે બૈજુ કરીને ગાયક હતો. તેણે પોતાના જાદુઈ દિવ્ય સંગીતથી હુમાયુને પ્રસન્ન કર્યો હતો, અને તેના ઇનામમાં હુમાયુ પાસે લડાઈ બંધ કરાવવા વિષે આખ્યાયિકા "મિરાતે સિકંદરી"માં મળી આવે છે. એવા એવા બનાવો ગુજરાતમાં બન્યા છે. એટલે એની અસર થયા વિના રહી નહિ. બીજું, કાઠિયાવાડ અને ગુજરાતમાં જે વિશેષતા છે, તે વૃન્દસંગીતની છે. ગુજરાતનું વૃન્દસંગીત એ આજનું નથી. તે હજારો વર્ષનું જૂનું છે. કહેવાય છે કે પાર્વતીએ લાસ્ય નામનું નૃત્ય ગોપીઓને શિખવાડ્યું. ગોપીઓએ પછી દ્વારકાની સ્ત્રીઓને શિખવાડ્યું અને ત્યારથી તેની ઉત્પત્તિ છે. દાંડિયા રાસનો ઉલ્લેખ ૯મા સૈકાનો રાજશેખર કવિ કરે છે કે, तवांगणे खेलति दंडरासः । એ પ્રમાણે રાસ ગરબી અને તેનું નૃત્ય બહુ જૂનું છે. આ રાસ અને ગરબાનાં

ગીતોમાં દેશનો આખો ઇતિહાસ તરી આવે છે. આ રાસમાં કેવળ સ્ત્રીઓ જ ભાગ લે છે એમ નથી, પુરુષો પણ ભાગ લે છે. એ રાસમાં જે કળાનો નમૂનો જોવામાં આવે છે, જે અભિનય જોવામાં આવે છે તે અદ્‌ભુત છે. ખાસ કરીને ગામડામાં જે રાસ અથવા ગરબાનું ગીત તથા નૃત્ય ચાલતું હોય, તેમાં સ્વાભાવિકતાનું પોષણ મળે છે. રાસ અને ગરબાના રાગો પરંપરાથી ચાલતા આવેલા છે. શહેરના સંસ્કારી લોકોએ આ ગીતોને જુદા રાગોનું સ્વરૂપ આપી તેને વિકૃત કર્યાં છે. પરંતુ ખૂબ સ્વાભાવિક રીતે સ્ફુરેલ ગામડિયો રાગ જેટલો મધુર હોય છે તેટલો આ કૃત્રિમ રાગ મધુર લાગતો નથી. નરસિંહ મહેતાનું "આજની ઘડી રળિયામણી" એ પદ ગામડામાં જ સાંભળો અથવા તો "મેહુલો ગાજે ને માધવ નાચે, રુમઝુમ વાગે પાય ઘુઘરડી." મીરાંનું "હાંરે કોઈ માધવ લ્યો માધવ લ્યો," દયારામનું "શ્યામ રંગ સમીપે ન જાવું," આ બધા અદ્‌ભુત રાસ છે. તેમ જ આ બધા રાસોને, ગરબાઓને, ગુજરાતે અત્યાર સુધી જીવંત રાખ્યા છે, એનું કારણ એ છે કે આવાં ગીતોએ ગુજરાતીઓના જીવનમાં પ્રવેશ કર્યો છે. ગામડે ગામડે ને ઘેર ઘેર સંદેશા પહોંચાડવામાં ગુજરાતનાં આ લોકગીતોએ અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે. દરબારી સંગીત અથવા ઉસ્તાદી સંગીતથી જે કામ નથી થતું તે કામ આવાં લોકગીતો કરે છે. હિંદુસ્તાનના બીજા પ્રાન્તો કરતાં ગુજરાતની એ વિશેષતા છે. ગરબા કે રાસના ગીતમાં કેવળ હલકા રાગ હોતા નથી. તેમાં મલ્હારથી માંડીને ઝીંઝોટી-ખમાજ સુધી રાગો આવી ગયા છે. આ બધાં

લોકગીત તપાસતાં જે રાગો જડી આવશે તે રાગો કયા સ્વરોમાં ગવાતા હતા તેનું મૂળ, અને પરંપરા આપણને મળી આવશે. રાસ ગરબામાં તાન પલટા ન હોય પણ એની અંદર મીંડ અને ગમક તો જરૂર હોવાનાં. ઉપરાંત દાદરા, દીપચંદી, કેરવા એવા તાલોની હીંચ પણ મળી આવે છે. આવાં લોકગીતોનો આપણે સંગ્રહ કરવો જોઈએ અને સંશોધન કરવું જોઈએ. તથા તે દ્વારા રાષ્ટ્રનો સંદેશ ઘેર ઘેર પહોંચાડવો જોઈએ

શિક્ષણનું વાહન માતૃભાષા થવું જોઈએ. તો જ તેની અસર સારી થાય. આપણા આર્ય સંગીતનો મોટો ભાગ ઉસ્તાદી ગીતોથી ભરપૂર છે. તે ગીતો ઉર્દૂ અને હિન્દીમાં હોવાથી તેની મતલબ ગુજરાતી અથવા મરાઠી શ્રોતા કેમ સમજી શકે? માટે દરેક ભાષામાં ઉસ્તાદી ગીતો હોવાં જોઈએ. ધ્રુપદ, ધમાર, ખ્યાલ, ટપ્પા, હોરી, ઠુમરી, કવાલી, તરાના, ત્રીવટ વગેરેનો વારસો હિન્દી ભાષાએ જે લીધો છે તે હવે બહુ થયું. ગુજરાતીમાં પણ આ બધું બની શકે છે. માટે અહીં કવિઓને અને વિદ્વાનોને આ દિશામાં પ્રગતિ કરવા વીનવું છું. અને ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવાં ગીતોની રચના કરી સંગીતના પ્રચારમાં મદદ કરવા પ્રાર્થના કરી વિરમું છું.

ગુજરાત અને સંગીત

ઘણા એવી માન્યતા ધરાવે છે કે ગુજરાતી એટલે સંગીતનો અરસિક માનવી. એને પૈસા મેળવવાની કળા સાધ્ય ભલે હોય પણ તે કળાનો ઉપાસક નથી હોતો. ત્યારે આજે મહારાષ્ટ્ર, કર્ણાટક, બંગાળ, યુક્તપ્રાંત વગેરે પ્રાંતોમાં સંગીતની જે જાગૃતિ આપણે જોઈએ છીએ તે ગુજરાતમાં નથી એ સાચું, પણ છેલ્લાં ચાળીસ વર્ષમાં ગુજરાતમાં અનેક સ્થળોએ સંગીતશાળાઓ ખૂલી છે અને એનો લાભ પ્રજા સારો ઉઠાવી રહી છે, એ પણ એટલું જ નિર્વિવાદ છે.

સ્વભાવથી ગુજરાતીઓ વાણિજ્ય વૃત્તિના છે. બાળકથી માંડીને પુખ્ત ઉંમરના બધા લોકોની દૃષ્ટિ વેપારી હોય છે. દિવસ ઊગ્યાથી તે રાત સુધી આમાં જ તેઓ ગૂંથાયેલા રહે છે. પણ એમના જીવનમાં સંગીતને સ્થાન નથી, એમ નથી. આનંદ તેઓને જોઈએ છે. તેઓ નાટક સિનેમાનો પણ શોખ ધરાવે છે. આ ગુજરાતમાંથી સરસ કીર્તનકારો અને માણભટ્ટો ઘણા થયા છે. રામલીલાનો પણ પ્રજાને શોખ છે.

ખાસ કરીને રાસ અને ગરબાનાં વૃંદગીત — સમૂહનૃત્ય સાથે ગાવાની પદ્ધતિ — આ તરફ ખૂબ જોવા મળે છે. નવરાત્રીના ઉત્સવમાં ગરબા ગવાતા અનેક સ્થળે ભાળીએ છીએ.

આ ઉપરાંત મોટાં મોટાં મંદિરોમાં ભજનમંડળી, એકતારાવાળા, સારંગીવાળા, ઢોલ વગાડનારા, શરણાઈ વગાડનારા અનેક હોય છે.

આ તરફ જૈન મંદિરોમાં ભોજક સંપ્રદાયના લોક, વૈષ્ણવ મંદિરોમાંના રાસધારી લોક, દેવીઓના મંદિરમાંના નાગરબ્રાહ્મણ લોક 'ભવાઈ' (એક પ્રકારનું નૃત્ય) દ્વારા પોતપોતાના ઇષ્ટદેવની પૂજા અત્યાર સુધી કરતા હતા. આજ પણ ઘણાં સ્થળોએ આવી પૂજાવિધિ ચાલે છે.

આ તરફ તરગાળા અથવા નાયક નામની જાત છે. એનો ધંધો 'ભવાઈ' કરવાનો હોય છે. હાલમાં એ જાતિએ એક બીજો ધંધો પણ અંગીકાર કર્યો છે અને તે નાટયાભિનયનો. વડનગર, વીસનગર (ગાયકવાડી) અને અમદાવાદમાં આ નાયક જાતિમાંથી ઉત્તમ નટો તૈયાર થવા લાગ્યા છે. એમાંથી ઘણાએ સારી કીર્તિ પણ સંપાદન કરી છે.

અમદાવાદનાં ઊંચ કુટુંબોમાં સ્વ. ભોળાનાથ સારાભાઈના કુટુંબે શિક્ષણમાં સંગીતને એક અનિવાર્ય અંગ તરીકે સ્વીકારી કુટુંબમાં સંગીત દાખલ કરેલું. એ પોતે પ્રાર્થનાસમાજી હતા. એમના પ્રયત્નથી પ્રાર્થનાસમાજમાં સંગીત દાખલ થયું. એમની આ સંગીતની ઉપાસનાની અસર બીજાં અનેક કુટુંબો ઉપર પડી.

ઈ. સ. ૧૯૦૫ પછી જે રાષ્ટ્રીય ચળવળ ચાલી તે સમયે આ પ્રાન્તમાં સંગીતનું વાતાવરણ ઉત્પન્ન કરનાર કૈ.

પ્રો. ગણુપતરાવ બર્વે (માસ્ટર મનહર બર્વેના પિતા) હતા. તે વખતે તેઓ આ તરફ રાષ્ટ્ર અને નીતિ ઉપરનાં ભજનો કીર્તનોમાં ગાતા અને સાત્ત્વિકતાનું વાતાવરણ જમાવતા.

હરદાસી કથામાં વડોદરાના દાદામહારાજ પ્રસિદ્ધ હતા. વલ્લભ વ્યાસ અને લલ્લુ વ્યાસ એ બન્ને જણા માણ (ત્રાંબાની ગાગર) વગાડતાં મહાભારતની કથા સંભળાવતા. તે કથા સાંભળવા દૂર દૂરથી સ્ત્રી પુરુષો એકઠાં થતાં. આ લોકો ગાગરિયા પુરાણી અથવા તો માણભટ્ટ તરીકે ઓળખાતા. એમની કથાપદ્ધતિ આપણા કીર્તનના જેવી જ હોય છે. પણ ખેદની વાત તો એ છે કે હવે સુધરેલા (?) જમાનામાં આ જાતના લોકશિક્ષણનાં જીવંત ઝરણાં સુકાવા લાગ્યાં છે.

હવે શાસ્ત્રીય સંગીતની બાબતમાં વિચારીએ તો ગુજરાત પ્રાન્ત ઘણો પછવાડે છે એમ કહેવામાં મુદ્દલ અતિશયોક્તિ નહિ થાય. કારણ, ગુજરાતમાં સંગીતને જ વરેલા ગવૈયાઓ આંગળીને વેઢે ગણાય એટલા પણ નથી. અત્યારે તો માત્ર આ તરફ શાળાઓમાં, ટ્રેનિંગ કોલેજોમાં ને રાષ્ટ્રીય સંસ્થાઓમાં સંગીતશિક્ષણને સ્થાન મળ્યું છે એટલું જ. આ રીતે કેટલાક ગુજરાતી સંગીતશિક્ષકોને સ્થાન મળ્યાં છે. પરન્તુ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ પ્રમાણે રાગદારીનું અધ્યયન કરી, ગાવા-વગાડવાનો ધંધો કરી કમાણી કરનારા બહુ જ ઓછા છે. સંગીત યથેચ્છ ધનપ્રાપ્તિ પણ કરાવી શકે છે, એમ ગુજરાતીઓને લાગ્યું જ નથી. વળી એવી માન્યતા પણ હજી પ્રસરેલી છે કે સંગીત શીખતાં બાળકો વંઠી જાય. સંગીત એ તો નવરાનો ધંધો રહ્યો. વેપાર કરી

પૈસા મેળવવા એ જ પહેલું કામ. ત્યાર પછી જો અવકાશ મળે અને થેાડે ખર્ચે સંગીતનું શિક્ષણ મેળવી શકાતું હોય તેા વળી વિચારાય. શાસ્ત્રીય જ્ઞાન મેળવવાની ભાંજગડમાં ન પડતાં, નાટક સિનેમાના અમુક ગાયનેા આવડે તેા તેમાં જ સંતેાષ સમજનારા હજી ઘણા માણસેા પડ્યા છે. આ મારું સામાન્ય જનતાનું અવલેાકન છે. શાસ્ત્રીય સંગીત સાંભળનારના કાન પણ તૈયાર જોઈએ. મહારાષ્ટ્ર, યુક્તપ્રાન્ત તરફ શાસ્ત્રીય સંગીત સાંભળવા લેાક ઊલટે છે, તેવું અહીં ન મળે. હિન્દુ કે મુસલમાન કેાઈ નામાંકિત ગાયક અહીં આવે તેા એને ઉદાર આશ્રય મળશે જ એમ ન કહી શકાય. અને એ પણ મહેનતથી કરીએ, તેા શાસ્ત્રીય સંગીતને કેારે મૂકી ગજલ કવાલીનાં ગાયનની જ શ્રોતાએા માગણી કરશે. અમદાવાદ જેવું મેાટું શહેર, જ્યાં મેાટી વસ્તી છે, જબ્બર વેપાર છે, ધનસંપત્તિ ખૂબ છે, પ્રજા સુખી છે, છતાં લલિતકળા પ્રત્યે જે અભિરુચિ જોઈએ તે અમદાવાદની પ્રજામાં મળતી નથી. આનેા અર્થ એવેા તેા નથી જ કે કળા પ્રત્યે એને ઘૃણા છે. સમાજની વૃત્તિ જ વેપારી હેાઈને, કળા પ્રત્યે વિચાર કરવાને એમના જીવનમાં સ્થાન નથી. આ રીતે સંગાત અને લલિન કળા પ્રત્યે તેએા ઔદાસીન્ય જ સેવે છે.

પરંતુ સદ્ભાગ્યે આ પરિસ્થિતિ બદલાતી ચાલી છે. છેલ્લાં ત્રીસ ચાળીસ વર્ષ દરમિયાન આખા ભારતમાં જે જાગૃતિનું મેાજું ફરી વળ્યું, તેની અસરમાંથી ગુજરાત પણ અલિપ્ત રહ્યું નથી. ગુજરાતમાં પણ અનેક કળાએાના પુનર્જીવનના પ્રયત્નેા આરંભાયા છે. એ પ્રયત્નોમાં એમનેા

પોતાનો ફાળો તો છે જ, પણ ઉપરાંત બીજા પ્રાન્તથી આવી વસેલા સેવકોનો પણ એટલો જ હિસ્સો છે. જે રીતે વ્યાયામપ્રચારની બાબતમાં ભરૂચમાં શ્રી. અંબાલાલ પુરાણી અને તેમના ભાઈ છોટુભાઈ પુરાણીનાં નામ જાણીતાં છે, ચિત્રકળાના ક્ષેત્રમાં શ્રી. રવિશંકર રાવળ અને શ્રી. કનુ દેસાઈનાં નામ હોઠે ચઢે છે, તે જ પ્રમાણે સંગીતના ક્ષેત્રમાં પં. ઓંકારનાથ ઠાકુરનું નામ મોખરે આવે છે. તેઓ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયના સંસ્થાપક કૈલાસવાસી ગાયનાચાર્ય પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીના નામાંકિત શિષ્ય છે અને પરદેશોમાં પણ એમણે સારી કીર્તિ મેળવી છે. બીજા ગુજરાતી સંગીતજ્ઞ એટલે માસ્ટર વસંત અમૃત. એમણે અનેક પરિષદોની અંદર અને જલસાઓમાં ભાગ લીધેલો છે. એમનું નામ પણ પ્રસિદ્ધ છે.

ગુજરાતમાં સંગીતનો ખરો પ્રચાર તો પૂજ્ય ગાંધીજી અમદાવાદની અંદર સત્યાગ્રહાશ્રમ સ્થાપી રહ્યા ત્યારથી થયો છે. તેમના આશ્રમમાં જ પ્રથમ સંગીતને સ્થાન મળ્યું. બંને સમયે સવાર–સાંજ પ્રાર્થનામાં તાલ-સૂરની અંદર ભજનો ગાવાનો રિવાજ હતો, એટલે એ બંને સમયે પ્રશાન્ત અને સાત્ત્વિક વાતાવરણ આશ્રમમાં છવાઈ જતું. બાદ ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ સ્થાપિત થયું અને તેમાં રાષ્ટ્રીય શિક્ષણમાં સંગીતને મહત્ત્વનું સ્થાન મળ્યું. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં સંગીતના ઐચ્છિક વિષયથી સ્નાતક (B. A.) થઈ શકાતું, અને એ રીતે કેટલાક વિદ્યાર્થીઓ સ્નાતક થયા પણ છે. ત્યાર પછી તો અનેક શિક્ષણસંસ્થાઓમાં સંગીતશિક્ષકો દ્વારા સંગીતનું શિક્ષણ અપાવું શરૂ થયું છે.

આ તો આપણે ગુજરાતના બ્રિટિશ પ્રદેશનું અવલોકન કર્યું. ગુજરાત અને કાઠિયાવાડની અંદર અનેક સંસ્થાનો છે. આમાંનાં કેટલાંક સંસ્થાનોમાં સંગીતનો પ્રચાર થયેલો છે.

ગાયકવાડ સરકાર સંગીતને આશ્રય આપનારા છે એ જાણીતું છે. વડોદરાના દરબારમાં ફૈયાજખાં જેવા નામાંકિત ગાયકવાદક છે. સિવાય "મૌલાબક્ષ ગાયનવાદનશાળા" કરીને એક સંગીતશાળા રાજ્યના આશ્રય હેઠળ ચાલી રહી છે.

ધરમપુરના મહારાજાની સંગીતપ્રિયતા જાણીતી છે. એમણે જ મુંબઈ વિશ્વવિદ્યાલયમાં સંગીતશિક્ષણ દાખલ કરવા બાબત પ્રયત્ન શરૂ કર્યો છે. મુંબઈમાં ભરાયેલ એકએ સંગીતપરિષદના તેઓ પ્રમુખ પણ થયેલા. એમના રાજ્યમાં સંગીતશાળા છે. રાજ્યમાં નામાંકિત સંગીતકારો પણ છે. મહારાજાના નાના ભાઈ મહારાણા પ્રતાપદેવજીએ સંગીત ઉપર એક સારો ગ્રંથ લખેલો છે. એ પોતે બીન ઉત્તમ રીતે બજાવે છે.

આ સિવાય કાઠિયાવાડમાં ભાવનગર, જામનગર, વઢવાણ રાજ્યોમાં ગાયકવાદકો હતા. બીજા શિક્ષણની બાબતમાં જેમ અનેક પ્રયત્નો થઈ રહ્યા છે તે જ પ્રમાણે સંગીતના શિક્ષણ માટે પણ પ્રયત્નો ચાલુ છે. ગાંધર્વ-મહાવિદ્યાલયના સંસ્થાપક કૈ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજી અનેક વાર ગુજરાતમાં પોતાના શિષ્યમંડળ સાથે પધારેલા. તેઓએ અહીં પ્રવાસ કરી જલસાઓ કરીને લોકોમાં ઉત્તમ જાગૃતિ આણી. ગુજરાત અને કાઠિયાવાડમાં પંડિતજીના

પુષ્કળ શિષ્યો છે અને તેઓ ગુરુજીના ધ્યેયને લક્ષમાં રાખી સંગીતપ્રચારનું કામ કરી રહ્યા છે. પુષ્કળ ગુજરાતી વિદ્યાર્થીઓ શિક્ષણ લઈ અધ્યાપનનું કામ પણ કરી રહ્યા છે. આ પંડિતજીના પ્રયત્નોનું ફળ છે. અમદાવાદ, આણંદ, સુરત, વડોદરા, ભરૂચ, રાજકોટ, ભાવનગર વગેરે સ્થળોએ પંડીતજીના શિષ્યો પ્રસરેલા છે. ખુદ અમદાવાદમાં જ હમણાં ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય સ્થાપિત થયું છે અને અમદાવાદની જનતાને ઉત્તમ લાભ આપી રહેલ છે. તે જ રીતે ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં પણ સ્વતંત્ર સંગીતવિદ્યાલય શરૂ થયેલ હોઈ, ત્યાં પણ ગાયનવાદનનું સુંદર શિક્ષણ અપાઈ રહ્યું છે.

શિક્ષણને માટે શિક્ષણક્રમ જોઈએ ત્યારે તેને માટે ક્રમિક પુસ્તકો તૈયાર કરવાનું પણ કાર્ય થયું છે. આ જાતનાં પુસ્તકો અનેક લખાયેલાં છે, પણ સામાન્યતઃ ગાંધર્વ-મહાવિદ્યાલય મંડળ તરફથી બહાર પડેલાં પુસ્તકો જ ચાલે છે. કેટલેક ઠેકાણે કૈ. ભાતખંડેકૃત ક્રમિક પુસ્તકોનું શિક્ષણ પણ અપાય છે.

સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર આજ સુધીમાં અનેક લોકોએ સંગીતનાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. તેમાંનાં કેટલાંક તો ઘણાં સરસ છે. છેલ્લાં ત્રીસ ચાળીસ વરસમાં બહાર પડેલ સરસ પુસ્તકોની નામાવલિ આપું :

પુસ્તકનું નામ	કર્તા	સન
૧. રાગપોથી	પારસી ગૃહસ્થ	૧૮૬૨
૨. સંગીત આદિત્ય (હિન્દી)	પ્રો. આદિતરામ શાસ્ત્રી જામનગર	૧૮૮૯

૩.	ગાયનદર્પણ	નરહરરામ નરભેરામ મુનશી	૧૮૯૨
૪.	સંગીતકળાધર	પં. ડાહ્યાલાલ શિવરામ ભાવનગર	૧૯૦૧
૫.	સંગીતનીતિવિનોદ	R. B. I.	૧૯૦૩
૬.	નાદલહરિ	ગણપતરાવ ગો. બર્વે	૧૯૦૨ થી
૭.	શ્રુતિસ્વરસિદ્ધાંત	,, ,, ,,	૧૯૦૮ સુધીમાં
૮.	ગાયનવાદનપાઠમાળા	,, ,, ,,	૧૯૧૧
૯.	સંગીતચિંતામણિ	મૂળજી જેઠારામ વ્યાસ	૧૯૦૮ પહેલાં
૧૦.	કોરોનેશન મ્યુઝિક ગાઈડ	રૂસ્તમજી બરજોરજી છાપગર	૧૯૧૩
૧૧.	સંગીતદર્પણ	ગુજરાતી ભાષાંતર, ગાયનઉત્તેજક મંડળી તરફથી રતનસી લીલાધર ઠાકર	
૧૨.	સંગીતરત્નાકર	,, ,,	૧૯૧૫
૧૩.	નાદચિંતામણિ	વલ્લભરામ જયશંકર ઓઝા	૧૯૧૬
૧૪.	સંગીતપ્રકાશ	મહારાણા પ્રભાતદેવજી સંસ્થાન ધરમપુર	૧૯૨૦
૧૫.	નૂતન સંગીત બારાખડી	અંબાલાલ માનકચંદ નાયક	૧૯૩૨
૧૬.	ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ	શ્રી. વિભુકુમાર દેસાઈ	૧૯૩૧

આ પુસ્તકોમાં એક સિવાય બધાં ગુજરાતી છે. અને ઘણાખરા લેખકો પણ ગુજરાતી જ છે. પં. ભાતખંડેના પુસ્તકના પણ ગુજરાતી અનુવાદ થયા છે. છેલ્લાં ત્રીસ

ચાળીસ વર્ષમાં જે દક્ષિણી સંગીતકારોએ ગુજરાતની સેવા કરી છે, તેમાં પ્રથમ કૈ. ભવાનરાવ પિંગળે (વઢવાણ) સન ૧૮૯૦; પછી, સતારકોવિદ કૈ. ધારપુરે; બાદ, કૈ. ગણુપતરાવ ગોપાળરાવ બર્વે, કૈ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કર, અને કૈ. વિષ્ણુ નારાયણુ ભાતખંડેનાં નામો આવે છે. ગુજરાતમાં સંગીતપ્રચારમાં આમનો ફાળો મહદ લેખાશે.

विहंगम (મરાઠી માસિક) વર્ષ. ૫, અંક ૩, જાન્યુઆરી ૧૯૩૮ના અંકમાંથી.

સ્વાધ્યાય

પાર્શ્વદેવકૃત સંગીતસમયસાર

પ્રસ્તુત પુસ્તક ત્રાવણકોર દરબાર તરફથી બહાર પડતી ત્રિવેન્દ્રં સંસ્કૃત સિરીઝમાંનું છે અને તે ગયે વર્ષે બહાર પડેલ છે. ત્રાવણકોરના જાણીતા વિદ્વાન શાસ્ત્રી મહામહોપાધ્યાય ટી. ગણપતિશાસ્ત્રીએ આ પુસ્તકનું સંશોધન કર્યું છે. પ્રસ્તુત પુસ્તકના કર્તા "સંગીતાકર નામધેય શ્રી. પાર્શ્વદેવ" છે. એ પાર્શ્વદેવ વિષે કશી માહિતી હજુ બહાર પડી નથી. પરન્તુ ટી. ગણપતિશાસ્ત્રી પોતે પ્રસ્તાવનામાં લખે છે કે ગ્રંથકર્તા શ્રી. પાર્શ્વદેવ જૈન પંથના હોવા જોઈએ કારણ કે તેઓનું નામ એક જૈન તીર્થંકરના નામને મળતું છે. અસ્તુ.

પ્રસ્તુત ગ્રંથનું મહત્ત્વ મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે બહુ જ છે, કારણ કે તેમાં ગ્રંથકારના સમયના કેવળ દેશી સંગીતનું વર્ણન છે. તેમ જ તે ગ્રંથની ભાષા, તેમાં આવેલો વિષય અને તેની માહિતી જોતાં એ ગ્રંથકાર અર્થાત્ શ્રી. પાર્શ્વદેવ સંગીતરત્નાકરના સમયની આસપાસના હોવા જોઈએ, એમ

લાગે છે. ગ્રંથકર્તા પોતે જ દ્વિતીય અધિકરણમાં પહેલા જ શ્લોકમાં ભોજરાજ અને સોમેશ્વરનો ઉલ્લેખ કરે છે. ભોજરાજનો કાળ ઈ. સ. ૧૦૫૩ અને સોમેશ્વરનો ઈ. સ. ૧૧૮૩ છે. આ પ્રમાણ ઉપરથી ગ્રંથકર્તા અગર ગ્રંથનો કાળ ઈ. સ. ૧૧૮૩ની પછીનો છે. પ્રસ્તુત ગ્રંથનું નામ સંગીતસમયસાર છે. એ ગ્રંથનો ઉલ્લેખ બીજા ગ્રંથકારો પણ કરે છે. તેમાં રાગવિબોધકાર શ્રી. સોમનાથ પોતાના રાગવિબોધતૃતીયવિવેકમાં प्रबंध વિષે લખતાં तथा च पार्श्वदेवः એમ કહીને લખે છે કે चतुर्भिर्धातुभिः षड्भिश्चांगैर्यस्मात्प्रबध्यते तस्मात्प्रबंधः कथितो गीतलक्षणकोविदैः ॥ આ પ્રમાણે સંગીત-સમયસારના પ્રબંધની વ્યાખ્યા રાગવિબોધકારે કરી છે. અને તે શક ૧૫૩૧ એટલે ઈ. સ. ૧૬૦૦માં આવે છે. તેથી પ્રસ્તુત ગ્રંથ ઈ. સ. ૧૨૦૦ અને ૧૬૦૦ની વચ્ચેનો હોવો જોઈએ. હવે એ ગ્રંથના અંતરંગ તરફ વળીએ.

ઈ. સ. ૧૨૦૦ પછીનો સંગીત ઉપરનો મોટામાં મોટો ગ્રંથ સંગીતરત્નાકર છે; અને ત્યાર પછી સંગીતદર્પણ, સંગીતપારિજાત, રાગવિબોધ વગેરે ગ્રંથો આવે છે. સંગીત-રત્નાકરનો સમય ઈ. સ. ૧૨૧૦ થી ૧૨૪૭નો નક્કી છે. સંગીતરત્નાકર અને સંગીતસમયસાર એ બન્ને ગ્રંથોના કર્તાઓએ એકબીજાનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. કદાચ બન્નેના ગ્રંથો એકબીજાના જોવામાં નહિ આવ્યા હોય. બન્ને ગ્રંથનો વિષય એક જ છે પરન્તુ ભાષા જુદી જુદી છે. સંગીતરત્નાકરમાં દરેક વિષયનું વર્ણન છે. સંગીતસમયસારમાં નથી. માર્ગી અને દેશી બન્ને પદ્ધતિઓનું યથાયોગ્ય વર્ણન સંગીતરત્નાકરમાં છે, જ્યારે સંગીતસમયસારમાં કેવળ દેશી

સંગીત વિષે જ લખ્યું છે. અને દેશી સંગીતને લગતું જેટલું વર્ણન સંગીતરત્નાકરમાં છે તેટલું જ વર્ણન સંગીતસમયસારમાં છે. એટલું જ નહિ પણ જેટલા દેશી રાગોનાં નામો તેમ જ લક્ષણો સંગીતરત્નાકરમાં આપેલાં છે, તેટલા જ રાગનાં નામો અને લક્ષણો સંગીતસમયસારમાં છે. ફક્ત વિષય મૂકવાની પદ્ધતિ અને ભાષા જુદી છે. સંગીતરત્નાકરનો ગ્રંથ પૂર્ણ સ્વરૂપમાં છે એમ કહી શકાય; પરંતુ સંગીતસમયસાર ત્રુટિત અને કોઈક ઠેકાણે અસંબદ્ધ લાગે છે. ઉદાહરણાર્થ, તૃતીય અધિકરણમાં દેશી રાગોના વિભાગો, જેમ કે રાગાંગ, ભાષાંગ, છાયાંગ, ઉપાંગ ઇત્યાદિ જણાવીને, પછી એકદમ સપ્ત સ્વરોનાં નામો તેમ જ તેમની શ્રુતિવ્યવસ્થા આપી છે. પછી એકદમ સર્વે વિભાગોમાં આવેલા રાગનાં નામો આપેલાં છે. હવે આપણે પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં કુલ નવ અધિકરણો (પ્રકરણો) આપ્યાં છે તે જોઈશું.

૧. પ્રથમ અધિકરણમાં નાદોત્પત્તિ, નાદભેદ, ધ્વનિસ્વરૂપ, તેના ભેદો, મિશ્રધ્વનિ, શારીરલક્ષણ, ગીતલક્ષણ અને તેના ભેદો, આલપ્તિ, વર્ણ, અલંકાર ઇત્યાદિ વિષયો આપેલા છે. નાદોત્પત્તિ પછી સ્વર, શ્રુતિ, મૂર્છના વગેરેની વ્યાખ્યાઓ આપવી જોઈતી હતી, પરંતુ તે આ ગ્રંથમાં જોવામાં નથી આવતી. આલપ્તિ વગેરેનું વર્ણન શ્રુતિ સ્વર વ્યાખ્યાની પછી આવવું જોઈએ. સ્થાયી અને બીજા મળીને અલંકાર, તેર અને ગમકો સાત જ આપ્યા છે. સંગીતરત્નાકરમાં તો કેટલાય અલંકારો અને ગમકો આપ્યા છે. ગ્રંથકારે કદાચ વ્યવહારમાં જેટલા અલંકારો અને ગમકો તે સમયે વપરાતા હશે તેટલા જ આપ્યા હશે, એમ પણ કહી શકાય.

૨. દ્વિતીય અધિકરણમાં આલાપના ભેદો, સ્થાયીનાં નામો, કરણો અને તેમનાં સ્વરૂપો આપ્યાં છે. પ્રસ્તુત વર્ણન સંગીતરત્નાકરથી જરાયે જુદું પડતું નથી. સ્થાયીનાં નામો જોતાં ગ્રંથકારે મહારાષ્ટ્ર તેમ જ કર્ણાટક પ્રાન્તમાં ચાલતા સંગીત તરફ ખૂબ ધ્યાન આપેલું જણાય છે. કર્ણાટકી નામો ઘણી વાર જોવામાં આવે છે, તેથી ગ્રંથકાર પોતે કર્ણાટક તરફનો હોવાનો સંભવ લાગે છે. જેમ કે, जोडणे (કરુણા) गीताचे ठाय, जोडी चे ठाय, सादाचे ठाय, शारीरचे ठाय मुयेय, हंदुपायी धरीमेल्ली, निवकरड, भजवणे, नीजवणे, उड्डुंदुल, परिवडी, बुड्डाये ઇત્યાદિ સ્થાયીનાં નામો ઉપરથી ગ્રંથકર્તાનું કર્ણાટકીપણું સમજી શકાય તેમ છે.

વાદી સ્વર એટલે જીવસ્વર. જે રાગમાં જે સ્વર મુખ્ય હોય કે જેના વગર રાગદર્શન થાય જ નહિ તે વાદી સ્વર. તેની વ્યાખ્યા આ ગ્રંથમાં સુંદર આપી છે. જેમ કે,

सप्तस्वराणां मध्येऽपि स्वरे यस्मिन् सुरागता ।
स जीवस्वर इत्युक्ते अंशो वादी च कथ्यते ।।

સંવાદી, વિવાદી અને અનુવાદી સ્વરોની વ્યાખ્યા પણ એટલી જ સ્પષ્ટ આપી છે.

આલપ્તિ કરવાની પદ્ધતિ સંગીતરત્નાકર સાથે તદ્દન મળતી છે. ફક્ત ભાષા જ જુદી છે. ગાયકને ગાયન શરૂ કરતા પહેલાં જે રાગ ગાવો હોય, તે રાગના આલાપો પ્રથમ ગાઈ, પછી જ સ્થાયી ગાય છે. એ પદ્ધતિ પૂર્વે પણ હતી. તેવું જ વર્ણન આ પુસ્તકમાં છે:

ततो गायनः पूर्वोक्तप्रकारेण रागस्याकारं स्थापनां च दध्यात् ।
रागालप्तिः क्षेत्रशुद्धिर्युता तालविवर्जिता ।

रागस्य शुद्धता क्षेत्रशुद्धिरित्यभिधीयते ॥ २८ ॥
गीतस्योत्पत्तिहेतुत्वाद्रागः क्षेत्रमिहोच्यते ।
ततो रुप(क)? रागेण तत्तालं नातिविस्तराम् ॥ २९ ॥

આના પછી સ્થાયીનાં લક્ષણો આપેલાં છે, અને તે બધાં લોકપ્રસિદ્ધ છે, એમ ગ્રંથકાર પોતે જ કહે છે.

આગળ ચાલતાં રાગોના અંશો આપ્યા છે. તેમાં આગળનો શ્લોક મહત્ત્વનો છે:

"अंशो जनकरागस्य कारणांश इतीरितः ।
श्रीरागजनिते गौडे श्रीरागस्यांशको यथा ।
अंशोन्यरागस्य पुनः कार्यांश इति कथ्यते ॥ १०७ ॥"

અહીં કારણાંશની વ્યાખ્યા આપતાં શ્રીરાગમાંથી ઉત્પન્ન થતા રાગ ગૌડનો દાખલો લીધો છે તે મહત્ત્વનો છે. અહીં શ્રીરાગમાંથી જ ગૌડરાગની ઉત્પત્તિ થઈ છે એમ સ્પષ્ટ અર્થ થાય છે. સંગીતરત્નાકરમાં ગૌડરાગ ટક્કગ્રામરાગમાંથી ઉત્પન્ન થાય છે એમ લખ્યું છે; અને તે ટક્કરાગની નીચે જ વર્ણવ્યો છે. જેમ કે,

"गौडस्तदंग वि(नी ?)न्यासग्रहांशः पंचमोज्झितः ।"

એટલે પંચમસ્વર વગરનો ગૌડરાગ ટક્કરાગમાંથી આવેલ છે. સંગીતરત્નાકરમાં શ્રીરાગની વ્યાખ્યા જુદી આપેલી છે. તે રાગ કયા ગ્રામરાગમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે તે કહ્યું નથી. સંગીતસમયસાર તે સ્પષ્ટ બતાવે છે કે,

'श्रीरागष्टक्करागांग, म–तारो मंद्र–गस्तथा
रि–पंचम–विहीनोऽयं समशेषस्वराश्रयः ।
षड्जन्यास ग्रहांशश्च रसे वीरे प्रयुज्यते ॥'

શ્રીરાગ એ ટક્કરાગનું એક અંગ છે. એમાં તાર મથી

તે મંદ્ર ગ સુધી એની વ્યાપ્તિ છે. ઋષભ, પંચમ વર્જ્ય છે. બાકીના સ્વરો सा, ग, म, ध, नि, સમ સ્વરો છે. ષડ્જસ્વર અંશ, ન્યાસ અને ગ્રહ છે. આ રાગની યોજના વીરરસમાં થાય છે.

હવે સંગીતરત્નાકરની વ્યાખ્યા જુઓ. સંગીતરત્નાકરમાં 'અધુના પ્રસિદ્ધદેશીરાગલક્ષણ' નીચે શ્રીરાગ પ્રથમ આપ્યો છે. લક્ષણ નીચે પ્રમાણે છે :

षड्ज षाड्जी समुद्भूतं श्रीरागं स्वल्पपंचमं ।
सन्यासांशाग्रहं मंद्रगांधारं तारमध्यमम् ।
समशेषस्वरं वीरे शास्ति श्रीकरणाग्रणीः ॥

ષડ્જ ગ્રામમાં ષાડ્જી જાતિથી આ રાગ ઉત્પન્ન થાય છે. આમાં અલ્પ પંચમ છે. ષડ્જ સ્વર અંશ, ગ્રહ, ન્યાસ છે. મંદ્ર ગાંધારથી તાર મધ્યમ સુધી વ્યાપ્તિ છે. બાકીના સ્વરો સમ છે. વીરરસમાં યોજાય છે. બન્ને ગ્રંથોનાં લક્ષણો એક બાબત સિવાયની બાકીની બાબતોમાં સર્વાંશે મળે છે. સંગીતસમયસાર ઋષભ અને પંચમ બન્ને સ્વરો વર્જે છે. રત્નાકરમાં કેવળ પંચમ જ અલ્પ કર્યો છે. બાકીનાં લક્ષણો તો તે જ છે. ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, વ્યાપ્તિ, રસ બધું એક. એ ઉપરથી જરૂર એમ લાગે છે કે સંગીતરત્નાકરના સમયમાં એક તો શ્રીરાગનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ જ વધારે પ્રચારમાં હશે. અને એમ જ જો આપણે માની લઈએ તો સંગીતસમયસાર ગ્રંથની કેટલાક રાગોની વર્ગીકરણપદ્ધતિ રત્નાકર કરતાં કંઈક જુદી હોવી જોઈએ એમ અનુમાન થાય છે. પણ પ્રત્યક્ષ જોતાં રત્નાકરમાં જ આવેલા રાગો રાગાંગ, ભાષાંગ, ક્રિયાંગ વગેરે વિભાગના રાગો આપણને મળે છે.

આ અનુમાનને જરા વધારે સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે. એટલે દરેક મુખ્ય રાગમાં વાદી, સંવાદી, અનુવાદી અને વિવાદી એવા સ્વરો જે હોય છે, તેમાંથી વિવાદી સ્વરોને આપણે જુદી જુદી રીતે રાગોમાં સ્થાન આપીએ, અને તે એવી રીતે કે, જેથી કરીને રાગના મૂળ સ્વરૂપમાં જરાયે બગાડ ન થાય, ઊલટી એની શોભા જ વધે. વિવાદી સ્વરો બે પ્રકારના હોય છે. એક પ્રકાર એવો કે જેને રાગમાં સ્થાન આપવાથી રાગ જ બગડી જાય. એને તો આપણે છોડી દઈએ. બીજો પ્રકાર એવો કે કિંચિત્ પ્રમાણમાં વિવાદી સ્વરોને લેવા, જેથી રાગનો વિસ્તાર વધવામાં ખૂબ મદદ થાય. હવે એવી રીતે આપણે જોઈ શકીશું તો સંગીતસમયસારનું શ્રીરાગનું ઓઢવ સ્વરૂપ અને સંગીતરત્નાકરનું સ્વલ્પપંચમવાળું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ, આ બન્નેનો ઉકેલ થશે. સંગીતરત્નાકરમાં જે ગ્રામરાગો અને જાતિઓ આપેલી છે તેના વર્ણનમાં પણ ઘણે ઠેકાણે આપણને તે તે રાગોના સંપૂર્ણ સ્વરૂપો ઉપરાંત ષાડવ અને ઓઢવ સ્વરૂપના ઉલ્લેખો મળશે. અને એ વાત ઉપલા વર્ણનને ટેકો જ આપે છે. અત્યારે પણ આપણે કોઈ પણ શ્રેષ્ઠ રાગમાં તેના વિવાદી સ્વરોને રાખીને કે કાઢી મૂકીને સંપૂર્ણ રીતે ગાઈ શકીએ છીએ, અને એ જ વાત પ્રાચીન રાગોના ષાડવ, ઓઢવ અને સંપૂર્ણ સ્વરૂપોનું સમર્થન કરે છે. લગભગ એક જ સમયના ગ્રંથોમાં, એક રાગનું ઓઢવ સ્વરૂપ એક ગ્રંથમાં અને તે જ રાગનું સંપૂર્ણ અગર ષાડવ સ્વરૂપ બીજા ગ્રંથમાં, એમ જ્યારે જોવામાં આવે છે ત્યારે બીજો તર્ક સંભવતો જ નથી. અને એ જ હિસાબે ભૈરવ, હિંડોલ, માલકંસ ઇત્યાદી પ્રાચીન રાગોના વર્ણન ઉપરથી તે તે રાગોનો

ઉકેલ કરવો પડશે. હવે આપણે તૃતીય અધિકરણ ઉપર આવીએ.

૩. આ અધિકરણમાં કેવળ તે વખતના પ્રચલિત દેશી રાગોનાં જ વર્ણનો છે. રાગોના રાગાંગ, ભાષાંગ, ઉપાંગ ક્રિયાંગ ઇત્યાદિ વિભાગો પાડેલા છે. અને તે પ્રાચીન પ્રણાલીને અનુસરીને છે. મધ્યમાદિ, તોડી, વસંત ભૈરવી, શ્રી, શુદ્ધ-બંગાલ, માલવશ્રી, વરાંહી; ગૌડ, ધનાશ્રી, ગુંડકૃતિ, ગુર્જરી, દેશી એવા તેર રાગાંગ-રાગો તેમનાં લક્ષણ સહિત આપ્યા છે. વેલાવલી, અન્ધાલી, સાયરી (અસાવરી ?), ફલ (?) મંજરી, લલિતા કૈશિકી, નાટા, શુદ્ધવરાટી. શ્રીકંઠી, એ નવ ભાષાંગ-રાગો આપ્યા છે. પછી વરાહી આદિ ૨૧ ઉપાંગ-રાગો આપ્યા છે. આ બધા મળીને ૩૩ રાગોનાં પ્રત્યક્ષ લક્ષણો આપેલાં છે. તેમાંથી કેટલાંક લક્ષણો સંગીતરત્નાકર સાથે મળતાં નથી. બાકી બધાનાં મળે છે. તેમાંથી કંઈક ક્રમવાર અહીં આપવા ધારું છું.

रागांगानि

१. मध्यमादि:

मध्यमग्रामसंभूता मध्यमांशग्रहान्विता ॥ ७१ ॥
मध्यमादिरितिख्याता श्रृंगारे विनियुज्यते ।
एतामेव प्रयुज्यादौ वैणिका वांशिकास्तथा ॥ ७२ ॥

આ શ્લોકમાં જ આવેલું લક્ષણ સંગીતરત્નાકરમાં એ જ પ્રમાણે મળે છે. અને તે "મધ્યમગ્રામ"ના લક્ષણની નીચે જ આપેલું છે. જેમ કે :–

(मध्यमग्राम)......तदुद्भवा, मध्यमादिर्मग्रहांशा
इति मध्यमादि: ॥ सं. रत्नाकर, रागाध्याय ॥ ६९ ॥

२. तोडी :

अंगं षाडवरागस्य सम्पूर्णश्च समस्वरम् ॥
षड्जतारा गमंद्रा च न्यासांशग्रहमध्यमा ।
तोड्डी नाम प्रसिद्धोऽयं रागो हर्षे नियुज्यते ॥ १४ ॥
(शुद्धषाडव)...तोडिका स्यात्तदुद्भवा ॥ ७५ ॥

रत्नाकर श्लोके

मध्यमांशग्रहन्यासा सतारा कम्पपंचमा ।
समेतरस्वरा मंद्रगान्धारा हर्षकारिणी ॥ ७६ ॥

३. वसंत :

मार्गहिन्दोलरागाङ्गं हिन्दोलो वेडि (देशि ?) संज्ञित:
(मार्गहिन्दोल) अंशन्यासे ग्रहे षड्जस्तस्य तारे तु मध्यमः ॥ १५ ॥
षड्जस्वरो भवेन्मंद्रे तोडितो (ताडितो ?) रिधवर्जित:
सपयो: कम्पितश्चैव शृंगारे विनियुज्यते ॥ १६ ॥
अयमेव वसंताख्यः प्रोक्तो रागविचक्षणै:॥
(હિંડોલમાંથી)......वसन्तस्तत्समुद्भवः ॥
पूर्णस्तल्लक्षणो देशी हिन्दोलोऽप्ययेष कथ्यते ॥९६॥

सं. रत्नाकर

વસંત રાગને જ દેશી હિન્દોલ કહેવામાં આવે છે.

४. भैरव :

भिन्नषड्जसमुद्भूतो मन्यासो धांशभूषितः ।
समस्वरो रिपत्यक्तः प्रार्थने भैरवः स्मृतः ॥

सं. समयसार.

(भिन्नषड्ज)...... भैरवस्तत्समुदभवः ।
धांशो मान्तो रिपत्यक्तः प्रार्थनायां समस्वरः ॥

सं. रत्नाकर. अ. २–१८

આમાં બન્નેનાં લક્ષણો એક જ છે.

૫. श्रीराग :

श्रीरागष्टक्करागांगं मतारो मंद्रगस्तथा
रिपंचमविहीनोऽयं समशेषस्वराश्रयः ।
षड्जन्यासग्रहांशश्च रसे वीरे प्रयुज्यते ॥

सं. समयसार

षड्ज षाड्जी समुद्भूतं श्रीरागं स्वल्पपंचमम्
सन्यासांशग्रहं मंद्रगांधारं तारमध्यमम्
समशेषस्वरं वीरे शास्ति श्रीकरणाग्रणीः ॥

२–१६१ सं. रत्नाकरे

"શ્રીરાગ"ની વ્યાખ્યાઓમાં ફરક છે તે ઉપલા શ્લોકો ઉપરથી જોઈ શકાશે. સંગીતસમયસારમાં "શ્રીરાગ"ને "ટક્ક" રાગનું અંગ માનેલું છે એ આપણે ઉપલા શ્લોક ઉપરથી જોઈ શકીએ છીએ. શ્રીરાગમાં ઋષભ અને પંચમ વર્જ્ય છે. એવું સ્વરૂપ બીજા કોઈ પણ ગ્રંથમાં જોવામાં નથી આવતું.

६ शुद्ध बंगाल :

शुद्धषाडवरागांगं शुद्धबंगालसंज्ञकः ।
न्यासांशो मध्यमेनास्य प्रहर्षे विनियोजनम् ॥

सं. समयसार

षाडवादेव बंगालो ग्रहांशन्यासमध्यमः ॥
प्रहर्षे विनियोक्तव्यः प्रोक्त सोढलसूनुना ॥

सं.रत्नाकर. २–७७.

આમાં બન્નેનાં લક્ષણો એક જ છે.

७. मालवश्री :

मालवादे (:) भवेदंगं कैशिकस्य समस्वरा ।
सम्पूर्णा तारमंद्रस्थषड्जस्वरविराजिता ॥
षड्जांशन्याससंपन्ना मालवश्रीरियं मता ।
मूर्छना शुद्धमध्या चेत् सैव हर्षपुरी मता ।
शृंगारे विनियोगः स्यादनयोस्तु द्वयोरपि ।

सं.समयसार

સંગીતરત્નાકરમાં પણ "માલવકૈશિક" ગ્રામરાગમાંથી જ માલવશ્રી ઉત્પન્ન થઈ છે એમ લખ્યું છે. તેનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે છે:

......मालवश्रीस्तदुद्भवा
समस्वरा तारमंद्रषड्जांशन्यासषड्जभा– ॥

सं.रत्नाकर २–७२

८. वराटी :

विभाषा रागराजस्य पंचमस्य वराटिका
धांशा षड्जग्रहन्यासा धतारा मंद्रमध्यमा
समश्लेषस्वरा पूर्णा श्रृंगारे याष्टिकोदिता ॥

सं.समयसार

સંગીતસમયસારના કર્તા "યાષ્ટિક"ની વરાટી રાગની વ્યાખ્યા આપે છે. હવે સંગીતરત્નાકરની વ્યાખ્યા પ્રમાણે વરાટી રાગ "ભિન્નપંચમ" ગ્રામરાગમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે.

......वराटी स्यात्तदुद्भवा
धांशा षड्जग्रहन्यासा समंद्रा तारधैवता ।
समेतरस्वरा गेया श्रृंगारे शार्ङ्गिसंमता ॥

सं.रत्नाकर, २–८६

બન્નેનાં લક્ષણો સરખાં જ મળતાં આવે છે. કેવળ મંદ્ર વ્યાપ્તિમાં ફરક છે.

૯. गौड :

> गौडः स्याट्टक्करागांगे निन्यासांशग्रहान्वितः ।
> वर्जितः पंचमे नैव रसे वीरे नियुज्यते ।
> रागे रंगनिषादिन्या वदन्ति न तु मे मतम् ।

सं.समयसार

રત્નાકરમાં टक्करागની નીચે ગૌડ રાગનું લક્ષણ આપેલું છે:

> गौडस्तदंग**विन्यास**ग्रहांशपंचमोज्झितः ।

सं.रत्नाकर, २–९२

"ગૌડ" રાગના લક્ષણમાં બન્ને ગ્રંથકારો પોતાની વ્યાખ્યામાં પંચમ વર્જ્ય કરે છે. પરંતુ રત્નાકરની વ્યાખ્યામાં વિન્યાસ શબ્દ છે. ત્યાં ની–ન્યાસ એવો શબ્દ હોવો જોઈએ એમ લાગે છે. જો સંગીતસમયસારનું લક્ષણ તપાસીએ તો કેવળ ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, સ્વરો બદલવાથી રાગનું સ્વરૂપ જુદું થાય છે એ તો પ્રસિદ્ધ જ છે.

૧૦. धन्नासी :

> अगं धन्नासिका प्रोक्ता **शुद्धकैशिकमध्यमे** ।
> षड्जांशग्रहमन्यासा षाडवा ऋषभोज्झिता ।
> गान्धारपंचमस्वल्पा रसे वीरे नियुज्यते ॥

सं.समयसार

સંગીતરત્નાકરમાં શુદ્ધકૈશિક મધ્યમ ગ્રામરાગની નીચે ધન્નાસીની વ્યાખ્યા આપી છે:

तज्जा धन्नासिका षड्जग्रहांशन्यासमध्यमा ।
रिवर्जिता गपाल्पा च वीरे धीरैः प्रयुज्यते ॥

सं.रत्नाकर, २–१००

બન્ને લક્ષણો એક જ છે.

११. गुण्डकृति :

दोश हिन्दोलरागागं षड्जांशन्याससंयुता ।
रिधत्यक्ता गतारा च शेषैरान्दोलिता स्वरैः ॥

सं.समयसार

पमंद्रा हास्यशृंगारे गेया गुण्डकृतिर्भवेत् ॥

સંગીતરત્નાકરમાં गौडकृति એવું નામ છે.

षड्जांशग्रहणन्यासां मतारां मपभूयसीम् ।
रिधत्यक्तां पमंद्रा च तज्जा गौडकृतिं जगुः ॥

सं.रत्नाकर, २–१३०

બન્નેનાં લક્ષણો મળતાં જ છે. પરંતુ સમયસારમાં "गतारा" એવું લખેલું છે. એટલે તાર સપ્તકના ગંધાર સ્વર સુધી એની વ્યાપ્તિ છે. પરંતુ રત્નાકરમાં "मतारा" છે. એટલે "તાર–મ" સુધી વ્યાપ્તિ છે એટલો જ ફરક છે.

१२. गुर्जरी :

रिग्रहांशा च मन्यासा जाता पंचमषाडवात्
ममंद्रा च नितारा च रिधाभ्यामपि भूयसी ।
गुर्जरी ताडिता पूर्णा शृंगारे विनियुज्यते ॥

सं.समयसार

સંગીતરત્નાકરમાં पंचम षाडव रागनी નીચે ગુર્જરીની વ્યાખ્યા આપી છે :

तज्जा गुर्जरिका मान्ता रिग्रहांशा ममध्यभाक्
रितारा-रिधभूयिष्ठा शृंगारे ताडिता मता ।

सं.रत्नाकर, २-८९

આમાં બન્નેનાં લક્ષણોમાં થોડો ફરક પડે છે. કદાચ છાપવામાં ભૂલ હશે એમ લાગે છે, અથવા તો મૂળ પ્રતમાં કંઈક ગોટાળો હોવો જોઈએ. કેમ કે નિશાની કરેલા શબ્દો સિવાયનાં બાકીનાં લક્ષણો એક જ જોવામાં આવે છે. જેમ કે, "रिग्रहांशा," "मन्यासा" "रिधाभ्यामपि भूयसि" તેમ જ "ताडिता" "शृंगारे" વગેરે લક્ષણો એક જ છે. "रितारारिध-भूयिष्ठा" એમ રત્નાકરનો પાઠ છે તેના બદલામાં "नितारारिध भूयिष्ठा" હોવો જોઈએ એમ લાગે છે, કેમ કે तार री स्वरनी વ્યાપ્તિ હોય તો એકંદર રાગની વ્યાપ્તિ બે સપ્તક કરતાં ઓછી થાય. ત્યાં તો "ની" સ્વર જ હોવો જોઈએ. તેમ જ "ममध्यभाक्" ને બદલે "म मंद्रभाक्" હોવો જોઈએ, કેમ કે મંદ્ર સપ્તકમાં કયા સ્વર સુધી તેમ જ તાર સપ્તકમાં કયા સ્વર સુધી આ રાગની વ્યાપ્તિ થાય છે તેનું સ્પષ્ટીકરણ ઉપલા બે શ્લોકોમાં છે.

भाषांग राग.

१. वेलाउली (वेलावली):

कुकुभप्रभवा भाषा या प्रोक्ता भोगवर्धिनी ।
वेलाउली तदंगस्यात् परिपूर्णसमस्वरा ॥ ३४ ॥
धैवतांशग्रहन्यासा धतारा मंद्रमध्यमा ।
षड्जेन कंपिता सेयं विप्रलंभे नियुज्यते ॥ ३५ ॥

सं.समयसार

સંગીતરત્નાકરમાં પણ ककुभ રાગમાંથી નીકળેલી ભોગ-વર્ધિની ભાષામાંથી વેલાવલી ઉત્પન્ન થઈ છે એમ જણાવ્યું છે:

तज्जा वेलावली तारधा गमंद्रा समस्वरा ।
धाद्यन्तांशा कंपषड्जा विप्रलंभे हरिप्रिया ॥ २-११५

આમાં લક્ષણો તો એક જ છે. કેવળ મંદ્ર વ્યાપ્તિ સંબંધમાં મતભેદ છે.

२. सायरी (आसावरी):

ककुभोत्था रगं धंगं धान्ता मध्यग्रहांशका (?) (मांशा च मंगल)
गतारा स्वल्पषड्जा च पंचमेन विवर्जिता
मंद्रा सायरी ज्ञेया कर्तव्या करुणे रसे ॥ ३९ ॥

सं.समयसार

रत्नाकरे—रगंति भाषामांथी:

तद्भवाऽसावरी धान्ता गतारा मंद्रमध्यमा
मग्रहांशा स्वल्पषड्जा करुणे पंचमोज्झिता ॥

બન્નેનાં લક્ષણો એક જ છે: "मध्यग्रहांशाक"માંથી मध्यનો અર્થ "મધ્યમસ્વર" કરીને "मध्य" શબ્દ યોજ્યો છે.

१३. देशाख्य:

गान्धारपंचमा जाता ऋषमेण विवर्जिता ।
प्रहांशन्याससम्बन्धगांधारा च समस्वरा ।
निषादमंद्रा गांधारस्फुरितेन विराजिता ।
षाडवा यदि रागांगं वंशे पूर्णे च दृश्यते ।
देशाख्य......

संगीतसमयसार

સંગીતરત્નાકરમાં "ગાંધાર પંચમ" ગ્રામરાગ નીચે દેશાખ્યનું સ્વરૂપ આપ્યું છે:

तज्जा स्फुरति गांधारा देशाख्या वर्जितर्षभा ।
ग्रहांशन्यासगांधारा निमंद्रा च समस्वरा ॥

संगीतरत्नाकर

સંગીતસમયસારનો ઉપલો શ્લોક ત્રુટિત લાગે છે. તો પણ તેમાં આવેલું લક્ષણ સંગીત રત્નાકરના લક્ષણ સાથે મળે છે. "षाडवा यदि रागांगं वंशे पूर्णे च दृश्यते" એ લીટીનો સંબંધ બરાબર લાગતો નથી.

૧૪. देशी :

स्यादरंगरेवगुप्तस्य गमंद्रा पंचमोज्झिता ।
ऋषभांकग्रहन्यासा तथा समनिभूयसी ।
देशी नाम प्रयोक्तव्या रागोऽयं करुणे रसे ॥

संगीतसमयसार

સંગીતરત્નાકરમાં આવું જ લક્ષણ છે, અને તેને रेवगुप्त રાગની નીચે જ આપેલું છે.

तज्जा देशी रिग्राहांशन्यासा पंचमवर्जिता ।
गांधारमंद्रा करुणे गेया मनिसभूयसी ॥
देशी नाम प्रयोक्तव्या रागोयं करुणे रसे ।

संगीतरत्नाकर, २–१०३

દેશી રાગનાં બન્નેનાં લક્ષણો જોતાં સરખાં જ લાગે છે.

આ પ્રમાણે પાર્શ્વદેવે આપેલા रागांगराग આપણે જોઈ ગયા. હવે થોડાક "भाषांग राग" અને उपांगराग જોઈશું.

उपांग राग

૧. भैरवी :

भिन्नषड्जसमुद्भूता धांशन्यासग्रहान्विता ।
समशेषस्वरा पूर्णा गान्विता तारमंद्रयोः

देवादिप्रार्थनायां तु भैरवी विनियुज्यते ।

सं. समयसार

धांशन्यासग्रहा तारमंद्रगांधारशोभिता ।
भैरवी भैरवोपांगं समशेषस्वरा भवेत् ॥

सं.रत्नाकर, अ. २–१४४

આ બંને લક્ષણો સરખાં જ છે. પહેલાંમાં ' भिन्नषड्ज-समुद्भूता ' કહ્યું છે અને સંગીતરત્નાકરમાં " भैरवी भैरवोपांगं " કહ્યું છે તેનો અર્થ એક જ થાય છે. કેમ કે भैरव राग પણ भिन्नषड्जમાંથી જ ઉત્પન્ન થયો છે એ આપણે ઉપર જોઈ ગયા છીએ. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓના પ્રપંચ કરનારા ગ્રંથો પણ ભૈરવી રાગિણી ભૈરવરાગની સ્ત્રી માને છે. અને મહાદેવની પૂજા કરીને પ્રાર્થના કરે છે એમ કહ્યું છે; જેમ:—

स्फटिकरचितपीठे रम्यकैलासशृंगे
विकचकमलपत्रैरर्चयन्ती महेशम् ।
करधृतघनवाद्या पीतवर्णायताक्षी
सुकविभिरियमुक्ता भैरवी भैरवस्त्री ॥

मल्हार : અને मल्हारी—

लक्षणं विनियोगश्च भवेन्मल्हारिकासमम् ।
मल्हारस्य गनित्यागः पंचमं स्फुरणं भवेत् ।

सं.समयसार

આમાં मल्हार રાગનું લક્ષણ તપાસતાં मल्हारी જેવા જ એના સ્વરો છે, પરંતુ मल्हारમાં ग અને नी સ્વરોનો ત્યાગ છે એમ કહ્યું છે. હવે मल्हारीનું લક્ષણ તપાસીએ.

मल्हारी—

अंधालिकांगमल्हारी मध्यमांशग्रहान्विता ।
रिमंद्रा च गशून्या च शृंगारे ताडितस्वरा ॥

આમાં મલ્હારી આંધાલિકાનું અંગ છે એમ કહ્યું છે. હવે સંગીતરત્નાકરના બંને રાગનાં લક્ષણો તપાસીએ :—

मल्हारी—

मल्हारी तदुपांगं स्यात् गहीना मंद्रमध्यमा
पंचमांशग्रहन्यासा शृङ्गारे ताडिता मता ॥

सं.रत्नाकर, अ. २–१५६

आंधाली भाषारागની નીચે જ મલ્હારી આપી છે :— જેમ मल्हारीનાં લક્ષણમાં બન્ને ગ્રંથકારો મતભેદ ધરાવે છે— એકમાં मध्यमांश છે બીજામાં पंचमांश છે — તેમ જ એકમાં रिमंद्रा એટલે ऋषभ સ્વર સુધી मंद्रव्याप्ति છે, બીજામાં मंद्रमध्यम સ્વર સુધી છે.

હવે मल्हार—

आंधाल्युपांगं मल्हारः षड्जपंचमवर्जितः ।
धन्यासांशग्रहो मंद्रगांधारतारसप्तमः ॥

सं.रत्नाकर, अ. २–१५७

मल्हार राग આંધાલી રાગનો ઉપાંગરાગ છે, આમાં षड्ज અને पंचम સ્વરો વર્જ્ય છે, धैवत अंश, ग्रह, અને न्यास છે. मंद्रसप्तकમાં "ગાંધાર" સ્વર સુધી અને તાર સપ્તકમાં "सप्तम" એટલે "निषाद" સ્વર સુધી તેની વ્યાપ્તિ છે.

મલ્હાર રાગ વિષે બન્ને ગ્રંથમાં સંપૂર્ણ મતભેદ જોવામાં આવે છે. એકમાં "गनी" સ્વરો વર્જ્ય તો

બીજામાં "સા–પ" વર્જ્ય છે. બંને માત્ર આંધાલીનું ઉપાંગ માને છે. એટલે થાટ એક હશે.

રાગ ઉપર આટલું વિવેચન બસ છે. રાગનાં લક્ષણો બે પ્રકારનાં આપ્યાં છેઃ સામાન્ય અને વિશેષ. તેમાં દરેકમાં ચાર પ્રકારનાં લક્ષણો છે. અંશ સ્વરની વ્યાખ્યા દશ લક્ષણથી યુક્ત આપી છે, જે નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી જ લીધી છે.

૪. **અધિકરણ.** આરંભમાં પ્રબંધની વ્યાખ્યા આપી છે. જે વ્યાખ્યા સોમનાથે પોતાના રાગવિબોધમાં ઉદ્ધૃત કરી છે, તે મેં ઉપર બતાવી છે. ચાર ધાતુઓ અને છ અંગોથી જેનું નિયમન થયું છે તે પ્રબંધ. આસ્થાઈ, અંતરા, આભોગ અને સંચારી એ જેવી રીતે હાલના ધ્રુપદ વગેરે પ્રબંધના ધાતુઓ કહેવામાં આવે છે, તેવી જ પહેલાંનાં પ્રબંધ-ગીતમાં એ વ્યવસ્થા હતી. અને તે જ ગ્રંથકારે આ અધિકરણમાં બતાવી છે. પછી, પાદ, બંધ, સ્વરપદ, ચિત્ર, તેન, મિશ્ર ઇત્યાદિ કરણોની વ્યાખ્યા, એકાદશધ્રુવો પછી તેમનો ગાયનમાં કેવી રીતે ઉપયોગ કરવો તેનો ક્રમ બતાવીને એ અધિકરણ સમાપ્ત કર્યું છે. પ્રત્યક્ષ ગાયન કેવી રીતે કરવું તે બાબતમાં સૂચનાઓ પણ આપેલી જોવામાં આવે છે. તે મહત્ત્વની લાગે છે.

૫. પંચમ અધિકરણમાં અનવદ્યાદિ ચાર વાદ્યોના ભેદો બતાવી તેને લગતા પારિભાષિક શબ્દો પણ સમજાવ્યા છે. આ ભાગ નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી જ ઘણું કરીને લીધેલો જણાય છે. પાઠવાદ્યના બાર પ્રકારો બતાવી તેમના અક્ષરો કેવી રીતે વગાડવા તે બતાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.

૬. છઠ્ઠા અધિકરણમાં નૃત્ય અને અભિનય વિષે કહ્યું છે. અંગવિક્ષેપના જુદા જુદા પ્રકારો ઘણા આપ્યા છે. એ બધા પ્રકારો નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે વર્ણન છે તેથી કાંઈ જુદા લાગતા નથી.

૭. સાતમા અધિકરણમાં તાલનો ઉદ્દેશ, તેનું લક્ષણ, તેનાં નામો આપ્યાં છે. એ બધું વર્ણન રત્નાકરને મળતું છે. છેવટે એક સુંદર શ્લોક આપ્યો છે, તે નીચે પ્રમાણે છે:

तालमूलानि गेयानि ताले सर्वे प्रतिष्ठितम् ।
तालहीनानि गेयानि मंत्रहीना यथाहुतिः ॥

આવી રીતે આ શ્લોકમાં સંગીતમાં તાલનું કેટલું મહત્ત્વ છે એ બતાવ્યું છે.

૮. આઠમા અધિકરણનું નામ ગીતાધિકરણ રાખ્યું છે. ગીત કેવી રીતે ગાવું, ગીતના દોષો તથા ગુણો કેવા હોય છે, ક્રિયાવાન પંડિત કોને કહે છે, સભામાં કેવી રીતે ગાવું, કેવી રીતે બેસવું, વાગ્ગેયકાર, ઉત્તમ નર્તક તથા વાદક કોને કહેવા એ વિષે ખૂબ સૂક્ષ્મ માહિતી આપેલી છે. ઉત્તમ, મધ્ય, કનિષ્ઠ ગાયક કોને કહેવા, નાયક કોને કહેવા એ પણ માહિતી આપી છે. એવી રીતે આ મહત્ત્વપૂર્ણ અધિકરણ છે.

૯. નવમા અધિકરણમાં પ્રસ્તાર, નષ્ટ, ઉદ્દિષ્ટ વગેરે આપી અધિકરણ સમાપ્ત કર્યું છે.

આવી રીતે આ ગ્રંથનું અવલોકન બનતા સુધી ટૂંકમાં કર્યું છે. આ ગ્રંથના સમયમાં દેશી સંગીત કેવા પ્રકારનું હતું તેનો ખ્યાલ આવવા માટે આટલું વિવેચન બસ છે. ગ્રંથકાર પોતે માર્ગસંગીતના ઝઘડામાં પડયો નથી. કેવળ દેશી સંગીતને લગતું જ એમણે આપ્યું છે. આ ગ્રંથનો

પ્રચાર કર્ણાટક અને તેની આસપાસના પ્રાન્તમાં વિશેષ કરીને થયો હોવો જોઈએ. કેમ કે ગ્રંથમાં વર્ણન કરેલું સંગીત એ દક્ષિણ પદ્ધતિનું છે, અને તેથી દક્ષિણ પદ્ધતિના હિમાયતી સોમનાથે આ ગ્રંથનો પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે વાસ્તવિક જ છે. ઉપર કહેવામાં આવ્યું છે કે પ્રસ્તુત ગ્રંથ ત્રુટિત છે. પંડિત વિષ્ણુશર્માકૃત "હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ ભાગ ૨" એ ગ્રંથમાં સંગીતસમયસારનો ઉલ્લેખ શ્રુતિ ઉપર વિવેચન કરતાં કર્યો છે. તેમાં શાર્ઙ્ગદેવના 'સંગીતરત્નાકર' ગ્રંથમાંથી પ્રસ્તુત ગ્રંથકારે ઘણાં વિધાનો પોતાના ગ્રંથમાં લીધાં છે, એમ કહ્યું છે. પરંતુ પંડિત વિષ્ણુશર્માએ જે ફકરાઓ પાર્શ્વદેવના સંગીતસમયસાર ગ્રંથમાંથી ટાંકયા છે તે ફકરાઓ આ ત્રિવેન્દ્રંની છાપેલ પ્રતમાં જોવામાં નથી આવતા. એટલે કદાચ એમની પાસે જુદી પ્રત હશે એમ લાગે છે. જે ફકરાઓનો ઉપયોગ પંડિત વિષ્ણુશર્માએ કર્યો છે તે ઉપરથી જોતાં રત્નાકરમાંથી સંગીતસમયસારના કર્તાએ એ ફકરાઓ લીધા છે, તે જોતાં વેંત જ લાગશે. પણ સંગીતરત્નાકર પહેલાંનો 'સંગીતમકરંદ' નામનો જે ગ્રંથ હમણાં જ ગાયકવાડ ઓરિયેન્ટલ સિરીઝમાં પ્રગટ થયો છે તેમાં પણ પ્રસ્તુત ફકરાઓ મળે છે. એટલે આ ફકરાઓ કયા ગ્રંથમાંથી કોણે લીધા છે તે વિષે નક્કી ઠરાવવું મુશ્કેલ છે. અમુક માન્યતાઓ ઘણા વખત સુધી ચાલી આવેલી હોય તો તે માન્યતાઓ વિષેનું વિવેચન અનેક ગ્રંથમાં એકસરખું જ હોય એમ સંભવે છે.

જે ફકરાઓ વિષ્ણુશર્માએ પોતાના ગ્રંથમાં આપ્યા છે તે નીચે પ્રમાણે છે:

अत्रोच्यते स्वरादीनामुत्पत्तिर्हेतुवात् । स्थानं । त्रीणि स्थानानि हृत्कंठशिरांसि इति समासतः ।

द्वे वीणे तुलिते कार्येऽखिलावयवतस्तथा ।
एकवीणैव भासेते यथा द्वे ह्यपि शृण्वताम् ॥
श्रुतिराद्या मंद्रतमध्वानां कार्या (विचक्षणैः) ।
द्वितीया तु ततस्तीव्रध्वनिस्तंत्री विधीयते ।
यथा तथा तयोर्मध्ये न तृतीयो ध्वनिर्भवेत् ॥

આ ગ્રંથનો બીજો ઉપયોગ પંડિત વિષ્ણુશર્માએ એ જ હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ ભા. ૨માં ભૈરવ રાગ ઉપર વિવેચન કરતાં કર્યો છે. ત્યાં પંડિત વિષ્ણુશર્માએ પાર્શ્વદેવનું રાગોનું વર્ગીકરણ આપ્યું છે. તે વર્ગીકરણમાં એકસો બે રાગ આપ્યા છે. પરંતુ પ્રસ્તુત છાપેલી પ્રતમાં એકસો ત્રણ છે. રત્નાકરમાંથી માહિતી લઈને તે પોતાના ગ્રંથમાં આપી છે, તેમ જ રત્નાકરનો કઠણ ભાગ તે પ્રસ્તુત ગ્રંથકાર પોતે બરોબર સમજ્યો નથી, એમ પણ વિષ્ણુશર્મા લખે છે.

પંડિત વિષ્ણુશર્માની પ્રત અને પ્રસ્તુત છાપેલ પ્રત, એ બંને સરખાવીને જો શુદ્ધ પ્રત આપણને મળશે તો તે વખતના દેશી સંગીત ઉપર કંઈક વધારે પ્રકાશ પડશે, એમ કહીને અત્રે આ વિવેચન પૂર્ણ કરું છું.

'પ્રવાસી' બં.-૧૩૩૩ના જ્યેષ્ઠના અંકમાં શ્રી. વિધુશેખર ભટ્ટાચાર્યનો 'અનુનાસિક અને સંયુક્ત વર્ણ' ઉપર મનનીય લેખ છે; તેનો અનુવાદ નીચે પ્રમાણે છે.

પ્રાકૃત અને આપણી પ્રાન્તિક આર્ય ભાષાઓમાં સાધારણ રીતે એવો એક નિયમ જોવામાં આવે છે કે, જો કોઈ સંયુક્ત વર્ણના પૂર્વભાગનો લોપ થાય તો તેને સ્થાને

અનુસ્વાર આવે છે (વરરુચિ, ૪–૧૫; હેમચંદ્ર, ૨–૧૬; લક્ષ્મીધર ષડ્ભાષાચંદ્રિકા, ૧–૧–૪૨; Pischel 74); અને એ અનુસ્વાર કોઈ કોઈ વાર ચંદ્રબિન્દુ (અર્ધઅનુસ્વાર) રૂપે અથવા પછીથી કોઈ સ્પર્શ વ્યંજન આવે, તો તે અનુસાર વર્ગના પાંચમા વર્ણરૂપે રહે છે. એક બે ઉદાહરણો લઈએ :

સં૦ (સંસ્કૃત) कक्ष, પ્રા૦ (પ્રાકૃત) कक्ख, હિં૦ (હિન્દી) બં૦ (બંગાળી) काँख[1]; સં૦ अक्षि, પ્રા૦ अक्खि, બં૦ आँखि, હિં૦ ગુ૦ (ગુજરાતી) આંખ; સં૦ अर्चिस्, પ્રા૦ अच्चि, હિં૦ બં૦ ગુ૦ મ૦ (મરાઠી) आँच; સં૦ अस्थि, પ્રા૦ अट्ठि, બં૦ आँठि,[2] હિં૦ आँठि, ઇત્યાદિ, ઇત્યાદિ.

સં. उच्चમાંથી उंच; इष्टकाમાંથી इँटा, इँट; उष्ट्रમાંથી ऊँट; पक्षीમાંથી पङ्खी વગેરે શબ્દો એવી રીતે જ થયા છે.

પ્રસંગ છે તો એક વાત કહું. બંગાળમાં કોઈ જગ્યાએ 'साप' તો કોઈ જગ્યાએ 'साँप' સાંભળવામાં આવે છે. કોઈ 'हाँसि' બોલે છે તો કોઈ 'हासि' બોલે છે. ઉપરનો નિયમ જો ધ્યાનમાં રાખીશું તો આવા શબ્દોના અનુનાસિક ઉચ્ચારણને માનતા અટકીશું. સં૦ सर्प, પ્રા૦ सप्प, એ ઉપરથી હિંદીમાં 'साँप' છે, 'साप' નથી. हास्यમાંથી हस्सि, એમાંથી हाँसि (હિંદીમાં हाँसी અથવા हँसी) અને हासि બંને જ સંભવે; अक्षरમાંથી आँखर, आखर બંને થઈ શકે.[3]

---

૧. ગુજરાતીમાં પણ આ શબ્દ બોલાય છે

૨. ઑાંઠી=ઠળિયો.

૩. ગુજરાતીમાં પણ 'સાપ'નાં આવાં જ બે ઉચ્ચારણો જોવામાં આવે છે. ગુજરાતી 'હાંસી' શબ્દ (જરા અર્થફેર હોવા

બંગાળીમાં સ્થાનભેદે અનુસ્વારનો યોગ કે વિયોગ બંને જ જોવામાં આવે છે (જુઓ હેમચંદ્ર ૧–૨૯). આ જાતનાં શબ્દ-જોડકાંમાં કોણ પહેલું અને કોણ પછી, અથવા બંને એક સાથે જ ઉત્પન્ન થયા છે, કે એમાંનું કોઈ બીજી ભાષાના સંસર્ગથી ઉત્પન્ન થયું છે, એ વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે.

પ્રાકૃતમાં આ નિયમાનુસાર અનેક શબ્દો ઉત્પન્ન થયા છે, પણ લંબાણ થઈ જવાના ભયથી અત્રે તે બધાનો ઉલ્લેખ કરતો નથી. ખોજ-ખંતીલા વાચકો ઉપર કહેલાં પ્રાકૃત વ્યાકરણોમાં જોઈ લેશે. પ્રાકૃત અને તેની સાથે સંબંધ ધરાવતી પ્રાંતિક ભાષાઓમાં આપણે જે આ વિચિત્ર ગતિ જોઈએ છીએ તેનું મૂળ કેટલું ઊંડું છે, અને સંસ્કૃતમાં પણ એ નિયમનો પ્રભાવ છે કે નહિ, અને છે તો તે કેવી રીતનો તે આપણે આજે જરા જોઈશું.

ગ્રીક ભાષાના g (gamma) અક્ષરના ઉચ્ચારણમાં આ નિયમ જોવામાં આવે છે. aggelos, agkon, agkho, sphigx. અહીં પહેલા શબ્દમાં પહેલા 'g'નો ઉચ્ચાર અંગ્રેજી thing શબ્દના 'n' (=ङ्) અને બીજા શબ્દમાં 'g' નો ઉચ્ચાર think શબ્દના 'n' (=ङ्)ના જેવો થાય છે.

પ્રાકૃત વ્યાકરણોમાં કહેવામાં આવ્યું છે કે સં० वक्र, પ્રા० वक्क, वङ्क(वंक) થાય છે. હિંદી બંગાળીમાંનો बांक આ

છતાં) પણ આવો જ. 'આઠ' 'આંઠ' એવાં બે ઉચ્ચારણો પણ આપણે ત્યાં જોવામાં આવે છે. અનુવાદક.

वङ्क ઉપરથી જ આવેલો છે.[1] 'वक्र' વૈદિક સાહિત્ય (અથર્વ-વેદ ૪–૬–૪, ૭–૫૮–૪)માં પણ છે. એટલે 'वक्र' માંથી वङ्क ની ઉત્પત્તિ સામે વાંધો લેવા જેવું કશું જ નથી. તો પણ અત્રે જરા વિચારવાનું છે. વૈદિક સાહિત્યમાં જ वक्रगामी ના અર્થમાં वङ्कु શબ્દ છે (ઋ. ૧-૧૧૪-૪; ૫-૪૫-૬). આ સ્થળે આપણા હાલના 'બંકુ બિહારી'ને યાદ કરી શકીએ. બંને પાસાંનાં હાડકાંના અર્થમાં વેદ (ઋ. ૧-૧૬૨-૧૮; વાજસ ૨૫-૪૧)માં वङ्क्रि શબ્દ છે. એ હાડકાં 'વક્ર' છે માટે જ वङ्क्रि શબ્દ વાપર્યો છે, એ વાતમાં શંકા જ નથી. આ वङ्कु અને वङ्क्रि આવ્યાં वञ्च् અથવા वञ्च् ધાતુમાંથી. એથી જ કુટિલ ગતિના અર્થમાં વૈદિક સાહિત્યમાં वञ्चति વગેરે શબ્દનો બહોળો ઉપયોગ થયો છે. લૌકિક સંસ્કૃતમાં પણ એનો પ્રયોગ થયેલો છે, તો પણ મોટે ભાગે 'णिजन्त' રૂપે જ. જેમ शुच+र=शुक्र(शुक्ल) તેમ જ वच्+र=वक्र; અને એ જ ધાતુનું રૂપાંતર वञ्च्+उ=वङ्कु+रि=वङ्क्रि; એ બંને શબ્દોની માફક वञ्च्+अ=वङ्क થઈ શકે એમાં કશો વાંધો દેખાતો નથી. આથી કરીને નિઃસંશયપણે એ કહેવું કઠણ છે કે પ્રા० वङ्क શબ્દ તત્સમ છે કે તદ્ભવ.

વૈદિક સાહિત્ય (ઋ. વે. ૧૪–૨–૬)માં कण्टक શબ્દ જોવામાં આવે છે (જુઓ વાજસ ૩૦–૮). ત્યારે ન કહ્યું

---

૧. ગુજરાતીમાં પણ 'વાંક' જ છે. અર્થ બદલાયો છે. એ સંબંધી મારી એક કલ્પના મૂકવાની ધૃષ્ટતા કરું છું. ગુજરાતીમાં 'વાંક' શબ્દ અપરાધના અર્થમાં વપરાય છે તે वक्र વ્યવહાર ઉપરથી તો ન હોય? वक्र વ્યવહાર તે વાંક. સરખાવો वक्रोक्ति.
—અનુવાદક

હોત તો પણ સમજાઈ જાત કે એનું મૂળ રૂપ 'कर्तक' છે. આપણા નિયમ અનુસાર જ સં૦ कर्तक પ્રાકૃતના પ્રભાવે कट्टक થઈને છેવટે कण्टक થયો છે.

चर् અભ્યસ્ત થઈને चर्चर 'चरणशील' (ઋ. વે. ૧૦–૧૦૬–૭) થયો. चर्चर, प्रा० चच्चर, चञ्चर, चांचर. બંગાળીમાં 'ચાંચર કેશ' સુપ્રસિદ્ધ છે. એ શબ્દ ગત્યર્થક चर्‌માંથી આવ્યો છે એટલે તેનો યૌગિક અર્થ 'चञ्चल' વિના બીજો ન હોઈ શકે. તેનો અર્થ 'વાંકડિયા' ન થઈ શકે. જોકે શબ્દકોષમાં તો એ જ અર્થ લખવામાં આવ્યો છે. સૂક્ષ્મ, મસૃણ, સુપરિષ્કૃત કેશ જે પવનથી ફરફર કરતા હાલ્યા કરે તે જ 'ચાંચર'. મને લાગે છે કે મૂળમાં આવો જ અર્થ હશે.

સં૦ 'चर्चरी' રાગ આવી જ રીતે હિન્દીમાં 'चांचरी, चांचर' રૂપ ધારણ કરે છે. ઋગ્વેદમાં चर्‌માંથી चर्चूर्यमाण (૧૦–૧૨૪–૯) જોવામાં આવે છે; પરંતુ ઐતરેય આરણ્યકમાં (૨–૫) એનું પરિવર્તન થઈને चञ्चूरमाण રૂપ થયું છે. તે પણ આ જ નિયમ પ્રમાણે. ભમરના અર્થમાં પરવર્તી+ સંસ્કૃતમાં વપરાતો चञ्चरीक શબ્દ અત્રે સ્મરણમાં લઈ શકાય. સંસ્કૃતમાં चर=चल; चञ्चर=चञ्चल.[૫]

પાણિનિએ આવા અનેક શબ્દો નોંધ્યા છે (૭, ૪, ૮૫–૮૬). જોકે તેમણે આ નિયમ વિષે કશું જ કહ્યું

+ વેદકાળ પછીનું.

૫. બંને રીતે આ થઈ શકે; (૧) चञ्चर શબ્દનો રકાર લકાર થઈને चञ्चल અથવા (૨) चल् ધાતુના અભ્યાસથી चल्चल्, તેમાંથી चञ्चल.

નથી અને કહેવાનું પ્રયેાજન પણ તેમને ન હતું. જુઓ, दह्માંથી दन्दह्यते; फल्માંથી पफल्यते; जप्માંથી जञ्जप्यते વગેરે. સર્વત્ર જ ધાતુ અભ્યસ્ત હેાવાને કારણે આવાં રૂપેા થયાં છે.

બાણુની નીચે પંખીનું જે પીછું બાંધવામાં આવે છે તેનું સંસ્કૃત નામ पुङ्ख છે. એ શબ્દ કેવી રીતે થયેા? સં૰ पक्ष, પ્રા૰ पक्ष, पुक्ख, पुङ्ख (અથવા તેા पक्षમાંથી સીધી રીતે જ पक्ख અને पुक्ख થઈ શકે). प એાષ્ઠવર્ણ હેાવાથી તેના પ્રભાવે पक्ष શબ્દના પકારમાં રહેલેા અકાર ઉકાર થઈ ગયેા છે. સરખાવેા पुच्छ. એ પણ શુદ્ધ સંસ્કૃત શબ્દ નથી; पश्चाद्भागવાચક સં૰ पश्च. પ્રા૰ पच्छ; પછી પકારસ્થ અકાર પૂર્વોક્ત કારણે ઉકાર થવાથી पुच्छ શબ્દ થાય છે. (पश्चात् તેા पश्च શબ્દનું પાંચમી વિભક્તિનું રૂપ છે.) યાદ કરેા– पश्चार्ध=पश्च+अर्ध. पक्षમાંથી પ્રાકૃતમાં पक्ख સિવાય બીજું પણ એક રૂપ पच्छ થાય છે અને એ पच्छમાંથી पिच्छ. અહીં પાછળ તાલવ્ય વર્ણ 'च्छ' હેાવાથી પહેલાંનેા પકારસ્થ અકાર ઇકાર થઈ ગયેા છે. પંખીના પીંછાના અર્થમાં पिच्छिका શબ્દ પણ છે. વળી पिच्छમાંથી આ નિયમે पिञ्छ[૧] શબ્દ પણ સંસ્કૃતકેાષમાં સ્થાન પામ્યેા છે.

સંસ્કૃતમાં चिह्नના અર્થમાં लाञ्छन શબ્દ સુપ્રસિદ્ધ છે. એ શબ્દ કઈ રીતે ઉત્પન્ન થયેા તેનેા નિર્ણય ન કરી શકવાથી વૈયાકરણીઓને લાચારીથી लाञ्छ ધાતુ કલ્પી લેવેા પડ્યો. વામન કહી ગયા છે કે ધાતુએા તેા વધતા જ જાય છે (वर्धंत एव धातुगणः). આ ધાતુને આપણે તેનું એક ઉદાહરણ

---

૧. એ पिञ्छમાંથી જ ગુજરાતી પીંછું થયું.

ગણી શકીએ. लाञ्छन શબ્દ સંસ્કૃત નથી. એ તો लक्षण-માંથી ક્રમેક્રમે આપણા નિયમ મુજબ થયો છેઃ—સં. लक्षण, પ્રા૦ लच्छण, लाञ्छन. लाञ्छनનો अ પહેલાં અર્ધઅનુસ્વાર (ँ) ની માફક ઉચ્ચારાતો હતો (लाँच्छन).

પરવર્તી સંસ્કૃતમાં गञ्जन શબ્દનો ઉપયોગ બહુ જ જોવામાં આવે છે (नेत्रे खञ्जनगञ्जने). એ गञ्जन, गञ्जना વગેરે શબ્દો ક્યાંથી આવ્યા? બીજો કોઈ ઉપાય ન હતો એટલે સંસ્કૃત ધાતુઓમાં વળી એક ધાતુનો ઉમેરો થયો—गञ्ज्. પરંતુ મૂળ તો એ गर्ज्માંથી આવેલો છે. સં૦ गर्जन, પ્રા૦ गज्जण=गञ्जन. આપણા આ જ નિયમના આધારે જ આ ફેરફાર થયેલો છે.[૭]

એવી જ રીતે मार्जन પ્રા૦ मज्जण=मञ्जन, माजन.[૮] मञ्जन જ/शब्द સંસ્કૃત નથી. मञ्जु વગેરે શબ્દોનું મૂળ પણ મને લાગે છે કે ખરી રીતે જોતાં मृज् ધાતુમાં જ રહેલું છે, પરંતુ વૈયાકરણીઓને मञ्ज ધાતુ કલ્પી લેવો પડ્યો છે.

દ્રુતના અર્થમાં વૈદિક સંસ્કૃતમાં मक्षु (અવેસ્તા मोषु, લૅટિન mox) છે. લૌકિક સંસ્કૃતમાં मङ्क्षु છે; मज्जમાંથી मिमङ्क्षु, मङ्क्ष्यति; नश्માંથી नङ्क्ष्यति વગેરે (પાણિનિ ૭–૧–૬). આવે સ્થળે ઉકાર અથવા અનુસ્વાર કેવી રીતે થયો? પ્રસ્તુત નિયમનો પ્રભાવ અહીં પણ શું નજરે નથી પડતો?

---

૭. गर्जति=गज्जइ=ગાજઇ, ગાજે (મેઘ ગાજે છે). પ્રસ્તુત નિયમાનુસાર એક રૂપ 'ગૌંજે' પણ થાય. ગૌંજે-જાય બનાવે. (એ કાંઈ ગાંજ્યો જાય એવો નથી).

૮. 'માંજવું.'

आकर्षण અર્થમાં બંગાળીમાં आंकडा, आंकडान વગેરે શબ્દો છે. એનો મૂળ શબ્દ અથવા ધાતુ કયો ? એ ક્યાંથી આવ્યો ? સં० आकृष्ट (आ+कृष्+त), પ્રા० आकट्ठ, એનો છેલ્લો ભાગ ઘોષ અથવા મૃદુ હોવાથી आकट्ठनुं आकड्ढ થઈ જાય છે. પછીથી ધીમેધીમે આ आकड्ढ શબ્દના આકાર ઉપર ભાર દેવાથી अक्कड થઈને (સરખાવો[9] सकले–सक्कले, कँक्खनो–कक्षनो વગેરે) પ્રસ્તુત નિયમાનુસાર आँकड થયો છે.[10]

અત્રે બીજા એક શબ્દનો ઉલ્લેખ કરું. સંસ્કૃતમાં વપરાતો अङ्कुश શબ્દ શું ખરેખરો સંસ્કૃત છે? એની વ્યુત્પત્તિ શી? મને લાગે છે કે आकृष अक्कुश. પછી આ જ નિયમ પ્રમાણે अक्कुश अङ्कुश.

---

૯. સરખાવો ગુજરાતી પ્રયોગો અમર–અમ્મર, સાચા–સાચ્ચા, બધા–બધ્ધા.

૧૦. ગુજરાતી શબ્દો આંકડી, આંકડો આના જ ભાંડુ.

અનુવાદક

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૪થો

શાસ્ત્રવિષયક લેખો

રાગોનું વર્ગીકરણ

હિંદુસ્તાની સંગીતમાં અનેક જાતના રાગો છે. રાગો એટલે જુદી જુદી જાતની સ્વરરચના. સાધારણ રીતે રાગ એટલે કંઠ અથવા અવાજ. એવો અર્થ અહીં અભિપ્રેત નથી. રાગ એટલે સ્વરરચના. દરેક સ્વરરચનામાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ હોય છે. સંગીતરત્નાકરમાં योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः । रंजको जनचित्तानां स रागः कथ्यते बुधैः ॥ એટલે કે જે વિશિષ્ટ સ્વરોની રચના વર્ણવિભૂષિત હોય, લોકમનરંજન કરનાર હોય તેને વિદ્વાનો 'રાગ' કહે છે.

આપણા ગવૈયાઓ કેટલીય જાતનાં ગીતો જુદી જુદી ઢબે ગાય છે, અને એક જ રાગની અંદર પણ જુદી જુદી ઢબવાળી સ્વરરચના સાથે જાતજાતનાં ગીતો જાતજાતના તાલ સહિત ગાય છે. એ બધામાં નિયમ હોય છે, તે જ રાગનિયમો.

- શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો મળીને જે સ્વરરચના થાય છે તેમાં વર્જ્યાવર્જ્ય સ્વરો, આરોહઅવરોહો, વાદીસંવાદી સ્વરો,

તેમ જ હ્રસ્વ અને દીર્ઘ સ્વરો વગેરેનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તેનું એક શાસ્ત્ર છે. એક રાગમાં બીજા એક અથવા અનેક રાગની છાયા આવે તોપણ તે એક ત્રીજો રાગ થઈ જાય છે. આવી રીતે અનેક રાગોનું સંમેલન થઈને એક રાગ થાય છે, તેને પણ એક જુદો રાગ ગણવામાં આવે છે.

સંગીતશાસ્ત્ર જ્યારે પોતાની ઉચ્ચ કક્ષાએ પહોંચ્યું હતું ત્યારે આ બધા ઉપર કહેલા રાગોના નિયમો પળાતા હતા. ખાસ કરીને મોગલ બાદશાહ અકબરના જમાનામાં તેમ જ ત્યાર પછી ઔરંગઝેબ સિવાય બીજાના કાળમાં, સંગીતને ખાસ આશ્રય મળવાથી સંગીત પંડિતોએ જુદા જુદા રાગો શોધી કાઢ્યા, અને તે રાગોને જુદાં જુદાં નામો પણ આપ્યાં. ઇસ્લામી સંસ્કૃતિની અસર તે વખતે આપણા સંગીત ઉપર થઈ તેથી રાગોનાં નામો ઉપર પણ તેનો પ્રભાવ પડ્યો. દાખલા તરીકે સરફરદા, ઇઝેઝ, હુસેની, અલૈયા, મિયાંકી મલાર, મિયાંકી તોડી વગેરે ફારસી નામો પ્રસિદ્ધ છે. મુસલમાની અમલમાં ગમે તે રીતે સંગીતને આશ્રય મળ્યો હોય, તો પણ એકંદરે જોતાં, તે વખતે સંગીત તો પ્રગતિને પંથે જ હતું. પરંતુ પછી જ્યારે પડતીનો સમય આવ્યો અને અંગ્રેજોએ પોતાનું રાજ્ય બરાબર જમાવ્યું ત્યારે આ સંગીતની અવનતિ થઈ. અત્યારના સંગીત ઉપર મોગલ સમયની અસર છે. અને તે વખતે રાગના નિયમો અથવા શાસ્ત્ર બન્યું તે પ્રમાણે લગભગ આજે ચાલી આવ્યું છે.

મુખ્યત્વે કરીને સંગીતમાં 'સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, ની, સા,' એટલા આઠ સ્વરોનું એક સપ્તક થાય છે. સાત

સ્વરનાં નામો તે ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ અને પછી આઠમો દ્વિગુણ ષડ્જ.

સપ્તક ત્રણ પ્રકારનાં હોય છે: તાર, મધ્ય અને મન્દ્ર. સાધારણતઃ મનુષ્યનો અવાજ ત્રણ કરતાં વધારે સપ્તકવાળો હોતો નથી. ચાર કે પાંચ સપ્તક સુધી જેનો અવાજ જઈ શકે એવા માણસો ક્વચિત્ હોય છે. આ સાત સ્વરોમાંથી ષડ્જ અને પંચમ સિવાયના બાકીના સ્વરોને વિકૃતિ હોય છે. મધ્યમને તીવ્ર વિકૃતિ હોય છે અને બાકીના ચારને કોમળ વિકૃતિ હોય છે.

શુદ્ધ સ્વર એટલે પોતાના નિયત સ્થાન ઉપર રહેતો સ્વર. પણ જ્યારે એ નિયત સ્થાનથી નીચે અથવા ઊંચે જાય ત્યારે તે વિકૃત થાય. મધ્યમ સ્વરને તીવ્ર વિકૃતિ હોય છે. એટલે મધ્યમ સ્વર તીવ્ર થઈ શકે છે, કોમળ નહિ. તેમ જ ઋષભ, ગાંધાર, ધૈવત, વિષાદ, એ સ્વરો કોમળ થઈ શકે છે. ષડ્જ અને પંચમની વિકૃતિ કલ્પી નથી. તેથી ગાંધાર અને નિષાદને તીવ્ર વિકૃતિ કોઈ કોઈ વખતે મળે છે. હવે નીચે લખ્યા પ્રમાણે એક સપ્તકમાં શુદ્ધ, કોમળ અને તીવ્ર સ્વરોનું દર્શન થઈ શકે છે.

સા રિ કો રિ શુ. ગ કો ગ શુ
મ શુ મ તી પ સા ધ કો
ધ ની કો ની શુ સા દ્વિગુણ

ψરી રિ ψગ ગ મ ⋀ મ પψધ ધψની ની. હવે અનુક્રમથી 'સારિગમપધની સા' એવી રીતે આપણે ગાઈએ ત્યારે તે આરોહ, અને એથી ઊલટું ગાઈએ ત્યારે અવરોહ.

હવે કોઈ પણ સાત સ્વરોનો આરોહ અવરોહ થઈ ગયો એટલે તે એક 'થાટ' બની ગયું. અને એ થાટમાં જ જુદી જુદી સ્વરરચના કરો તો તે રાગ થઈ જાય. દા. ત.

સા—ગ મ પ ધ ની સા ની ધ પ મ ગ રે સા ખમાજ

હવે એ જ થાટની અંદર ઋષભ અને ધૈવત વર્જ્ય કરો તો જુદો રાગ થાય છે. ગાંધાર અને નિષાદ વર્જ્ય કરો તો જુદો રાગ થાય છે. મધ્યમ અને નિષાદ વર્જ્ય કરો તો જુદો રાગ થાય છે. ગાંધાર અને ધૈવત કરો તો પણ જુદો થાય છે. અમુક એક સ્વર આરોહમાં હોય અને અવરોહમાં ન હોય, તો પણ એક જુદો રાગ થાય છે. સ્વરોના હ્રસ્વ દીર્ઘ વડે પણ જુદો રાગ થઈ શકે છે. એ અને એવા બીજા ઘણા નિયમોને લીધે જુદા જુદા રાગની ઉત્પત્તિ થાય છે. એ તો એક જ થાટનું વર્ણન થયું, પણ બીજા જે મુખ્ય દશ બાર થાટો છે તે પ્રત્યેકમાં આવા જ વિભાગ થાય છે. આવી રીતે દરેક થાટના જે રાગો નીકળે છે તે બધાયની સંખ્યા લગભગ ૧૫૦ સુધી થાય છે, જે હાલમાં પ્રચારમાં છે. ખાલી ગણિત કરવા બેસીએ તો રાગોના હજારો પ્રકાર આપણને મળે. પણ તે બધા કર્ણરંજક ન હોવાથી, તે રાગોની રચનાને સંગીતશાસ્ત્ર અથવા ક્રિયાવાન પંડિત રાગ તરીકે સ્વીકારતા નથી. રાગોમાં પહેલી ખૂબી એ હોવી જોઈએ કે તેમાં રંજન હોય.

रंजकः स्वरसंदर्भः । અને તે રાગરચના રંજક હોય છે, જે સાંભળી શ્રોતાઓમાં કંઈક ભાવ પેદા થાય છે. જ્યાં આ ભાવ નહિ હોય ત્યાં રાગ નથી. રાગ એ શબ્દ શક્તિ

અથવા અનુરાગ એ અર્થમાં છે. તેની પ્રતીતિ જે સ્વર-સંદર્ભમાં થાય તે રાગ બને છે.

એમ ગણિત કરવા બેસીએ તો કેટલાય સ્વરસંદર્ભો થઈ જાય, પણ તેટલા બધાને રાગ નથી કહેતા. રાગમાં સ્વરમાધુર્ય વિશેષ હોવું જોઈએ. જે રાગમાં જે જે સ્વરોને પ્રાધાન્ય હોય, તે તે સ્વરોના સંવાદી સ્વરોનું દિગ્દર્શન તેમાં હોવું જોઈએ. પ્રધાન સ્વર એટલે વાદી સ્વર, જીવ, અંશ સ્વર. તેના જ સંવાદી એટલે તે સ્વરોથી ચોથો અથવા પાંચમો સ્વર. ઘણું કરીને પાંચમો સ્વર એ દોઢ ગણો હોય છે, અને ચોથો સ્વર ૧⅓ ગણો હોય છે. અને એ બન્ને સ્વરો વાદી સ્વરોની સાથે અત્યંત રક્તિ ધરાવે છે.

વાદી અને સંવાદી સ્વરોની આવજા એ હવે રાગોની બીજી વિશિષ્ટતા કહી શકાય.

ત્રીજી વિશિષ્ટતા એ છે કે રાગોનું સમયાનુસાર ગાયન. એનું કારણ, અમુક એક વિશિષ્ટ સ્વરસંદર્ભ એના નિયમિત સમયમાં જે અસર ઉત્પન્ન કરે છે તેની અસર બીજે સમય નથી કરતો. એ વાત તો પંડિતો જાણે છે. તેનું કારણ પ્રકૃતિ અને ઋતુની અસર. માટે જ આપણા પ્રાચીન ઋષિઓએ દેશ અને કાળને અનુસરીને રાગ ગાવા માટે સમય નક્કી કર્યા છે. હાલમાં બિભાસ, લલિત, ભૈરવ, પ્રભાત—સવારમાં; તોડી, બિલાવલ, સરફરદા, આશાવરી—સવાર પછી; સારંગ, ગોડસારંગ, ગોડમલાર—બપોરે; ભીમપલાશ, ધનાશ્રી, મુલતાની, પુરવી—સાંજ અને બપોર વચ્ચે; શ્રી, ગૌરી, મારવા—સૂર્યાસ્ત સમયે; ત્યાર પછી કલ્યાણ, હમીર, કેદાર, દેસ, બિહાગ, શંકરા, કામોદ—રાત્રે;

કાનડા, વાગેશ્રી, માલકંસ—મધરાતના; હીંડોલ, કાલીંગડા, વસંત, દરબારી કાનડા—ઉત્તર રાત્રે; પછી સોહની, પરજ વગેરે છે. આ પ્રમાણે ચોવીસ કલાકનો ક્રમ છે.

કોઈક કોઈક રાગો ઋતુપ્રધાન હોવાથી તે તે ઋતુમાં ગવાય છે. દાખલા તરીકે, વસંતમાં વસંત, ચોમાસામાં મલ્હાર, શરદમાં હીંડોલ વગેરે.

રંગભૂમિ અને રાજાજ્ઞા એ આ સમયના અપવાદ છે. એટલે એ વખતે ગમે તે રાગ ગાયકે ગાવા પડે. કેટલાક રાગો દેશપ્રધાન હોય છે એટલે તે દેશમાં અમુક એક સ્વર-રચના લોકપ્રિય થવાથી તે દેશનું નામ તે રાગને આપવામાં આવ્યું છે. ઉદા. ત. બંગાલભૈરવ, મુલતાની, સિંધકાફી, બિલાવલ (વેરાવળ ઉપરથી), સોરઠ (સૌરાષ્ટ્ર ઉપરથી,) ગૂર્જરી, તોડી, કર્નાટકી ઇત્યાદિ.

આવી રીતે રાગની અંદર અનેક વસ્તુઓ આવે છે. આપણું સંગીત (melody) સ્વરમાધુર્યપ્રધાન છે.

એક માણસ ગાય અને બીજા એમાં જોડાય, ત્રીજા એની સાથે વાદ્ય વગાડે, એવી રીતે આપણું વૃંદગાયન (chorus) ચાલતું હતું, અને હમણાં પણ એ જ ઢબે ગાયન ચાલે છે. એ જ melodious હોય છે. હજારો લાખોને પોતાના ગાયનથી મુગ્ધ કરનાર નિષ્ણાત ગાયકો આપણા હિંદુસ્તાનમાં ગણ્યાગાંઠ્યા છે. પાશ્ચાત્ય દેશોમાં એ કળાનું શાસ્ત્ર એટલું બધું વધ્યું છે અને ત્યાંના સમાજ પણ એટલા સંગીતપ્રિય છે કે, તેમના જીવનમાં એ કળાનો આદેશ પૂરેપૂરો ઊતર્યો છે.

આપણે ત્યાં એ વસ્તુ હજુ હવે થવાની છે. રાગોના આલાપ ગાનારા ઘણા ગવૈયા હિંદુસ્તાનમાં પડ્યા છે. ભાતભાતનાં વાજિંત્રો વગાડનાર તેમ જ અનેક તરેહના અભિનયો બતાવનાર નર્તકો કે કથકોની હિંદુસ્તાનમાં ખોટ નથી. પણ જે ચૈતન્ય ગાનારના કંઠમાં, વગાડનારના હાથમાં કે નર્તકના હૃદયમાં હોવું જોઈએ, તે આજે નથી. અવાજની કેળવણી ન હોવાથી, ગાયક અથવા બજાવનાર કે નર્તક છાતી ઠોકીને નવ રસ કે અમુક ભાવ ઉત્પન્ન કરી શકતા નથી.

એ તો ગળાની કસરત બહુ કરે છે પણ એ ગળાની કેળવણી નથી. નાના મોટા અવાજ કેમ કાઢવા, તેને 'ગમક, આલાપ, મૂર્છના' ઇત્યાદિમાં કેવી રીતે ગોઠવવા, તેનું શાસ્ત્ર જ તેઓ જાણે છે; અને એ શાસ્ત્રમાં જ્યાં સુધી એ કલાકાર નિષ્ણાત ન થાય ત્યાં સુધી ઇચ્છિત રાગની અસર પોતાના કે શ્રોતા ઉપર ન જ થાય.

તાનસેન વિષે એમ કહેવામાં આવતું હતું કે તેનો અવાજ સિંહ જેવો હતો. બચપણમાં એ ગુરુની પાસે ભણતો ત્યારે તે પોતાની કસરત કરવા બગીચામાં જતો અને ત્યાં મન્દ્ર સાધના કરતો. તેનો અવાજ, ગાતો ત્યારે, બગીચાની આસપાસ ફેલાતો અને સાંભળનારને એમ થતું કે આ બગીચામાં કોઈક સિંહ યા વાઘ આવ્યો હશે. એક દિવસ એક સાધુએ લોકોને એ ભ્રમણાથી મુક્ત કર્યા. પ્રાચીન ગુજરાતના મશહૂર ગવૈયા, બૈજુ બાવરા વિષે પણ એવી જ કથા સંભળાય છે. મોગલ બાદશાહ હુમાયુને પોતાનું સંગીત સંભળાવી તેની પાસેથી માંડુની કતલ બંધ કરાવી, તેની

ઇતિહાસ સાક્ષી આપે છે. એ ચમત્કાર આજે નથી. એ શક્તિ આપણામાં જ્યારે આવશે, આપણું તપ જ્યારે વધશે, આપણે સત્યનું જ્યારે સેવન કરીશું, વિલાસ છોડી સંગીતની ઉપાસના જ્યારે કરીશું, ત્યારે જ તે અસર આપણા સંગીતમાં લાવી શકીશું. ઈશ્વર એ તપ કરવાની તેમ જ ઉપાસના કરવાની શક્તિ આપણને આપો.

છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી

આપણું ભારતીય સંગીત એક કાળે ભારે ઉન્નત દશાને પામેલું હતું. જે કાળે દેશ સ્વતંત્રતા ભોગવતો હતો, સમસ્ત સમાજને સુખેથી રોટલો મળી રહેતો હતો અને વિદ્યા તેમ જ કળાની ભૂખ લોકોને હતી, એવા સમયમાં સંગીતકળાને શાસ્ત્રીયત્વ મળતું ગયું. આર્યલોકોએ પ્રાચીન કાળથી સંગીત-કળાનો વિકાસ સાધ્યો છે. આ કળાનો ધર્મ સાથે સીધો સંબંધ હોઈ શકવાથી, તેની પવિત્રતા કાયમ રાખવા, ઠેઠ વેદકાળની અંદર પ્રયત્ન થયો છે. ત્યાર બાદ પૌરાણિક કાળમાં એ કળા વિકૃતિ પામી એમ જણાય છે. એમ છતાં એ કાળના આર્ય લોકોએ તેનું ધાર્મિકપણું ઓછું થવા ન દીધું.

સંગીત એ પરિવર્તનશીલ કળા છે. તે લોકોની અભિરુચિ પ્રમાણે નવા નવા વાઘા સજે છે, આથી દર પેઢી બે પેઢીએ નવા જૂના રાગોની અદલાબદલી થયા કરે છે. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીનું મહત્ત્વ ગાનારા અનેક સંગીતગ્રંથો છે. હાલ છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીનું ગાન

પ્રચારમાં નથી, છતાં આજનો જનસમૂહ એ રચના બદલ અભિમાન સેવે છે એમાં જરાય સંશય નથી.

માલકંસ, ભૈરવ, શ્રી—એ પુરુષ-રાગો કેમ છે ? તે જ પ્રમાણે ભૈરવી એ ભૈરવની સ્ત્રી કેમ ? આ પ્રશ્નનો ચિકિત્સક બુદ્ધિથી વિચાર કરવો જોઈએ. સ્ત્રી, પુત્ર ઇત્યાદિ વર્ગીકરણ કયા તત્ત્વ ઉપર કરવામાં આવ્યું છે, તેમ એ વર્ગીકરણમાં ભિન્ન ભિન્ન મતો કેમ છે, એનો પણ વિચાર કરવો જોઈએ.

શનિ–માહાત્મ્યમાં એવી એક કથા છે કે વિક્રમ રાજા ઉપર કોઈ દૈવી કારણે વિપત્તિ આવી. એ અવસ્થામાં તેલની ઘાણી ઉપર બેસી તેમણે દીપક રાગ ગાયો અને આખા શહેરમાં દીવા જ દીવા થઈ ગયા; સર્વ સ્થળે પ્રકાશ પ્રકાશ થઈ ગયો. આ ભલે લોકવાયકા હોય પણ એટલું તો સ્પષ્ટ છે કે, ઘણા પ્રાચીન કાળથી લોકોને છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીની વ્યવસ્થા તરફ માન છે. એથી જ આજે છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી ઉપર મારા થોડા વિચારો જણાવવા પ્રેરાયો છું. આ વિષય ઉપરના જેટલા ગ્રંથો આજે મારી પાસે છે તેટલા ઉપર જ વિચાર કરીને આ લખી રહ્યો છું એમ માનવું.

(૧) ઘણા પ્રાચીન કાળમાં ગાયનના બે પ્રકારો હતા : એક માર્ગી અને બીજો દેશી. માર્ગી ગાયન શાસ્ત્રોક્ત નિયમોને અનુસરીને ગાવાનું ધોરણ હતું અને તે ધોરણનું કડક રીતે પાલન કરવામાં આવતું. કાળે કાળે દેશના લોકોની અભિરુચિને અનુકૂળ જે નવું વલણ ગ્રહણ થતું ગયું અને જેમાં સંગીતશાસ્ત્રનું સાંપ્રદાયિક નિયમન છોડવું પડ્યું, તે દેશી સંગીત. દેશી ગાયનમાં નિયમોનું કડક પાલન નથી.

પ્રાચીન કાળમાં હનુમન્ત નામના એક મોટા ગાયનાચાર્ય થઈ ગયા તેમણે પણ કહ્યું કે,

येषां स्वरश्रुतिग्रामज्यात्यादि नियमो नहि ।
नानादेशागतिच्छाया देशीरागास्तुते स्मृताः ॥

આ પ્રમાણે લોકોની અભિનવ રુચિ પ્રમાણે જૂના નિયમો છૂટતા ગયા અને નવીન નિયમો લાગતા ગયા. અર્થાત્, આથી નવા નિયમો કરવા જ પડ્યા. પરંતુ આમ થતાં રાગોની સંખ્યા અમુક જ ઠેરવી શકાય એવું રહી ન શકે. મતંગે પણ કહ્યું છે :

"न रागाणां न तालानामन्तः कुत्रापि विद्यते"

અથવા

"देशजानां रागाणामानंत्यादनिबद्धत्वाच्चसंख्या नास्तीति मंतव्यम् ।"

રાગોની તથા તાલોની સંખ્યા અસંખ્ય થઈ છતાં, તે તે કાળે ગ્રંથકારોએ તે વખતના ગવાતા રાગોનું રાગરાગિણીના નામ તળે, અગર તો કેટલાકોએ મુખ્ય મેળ અને મેળજન્ય રાગો એ નામાભિધાનથી વર્ગીકરણ કર્યું. મેળની વ્યવસ્થામાં એક મેળની અંદર અમુક જ સ્વર આવતા હોઈને, તેમાંથી તેના કેટલાક જન્ય રાગો બેસાડી દેવામાં આવ્યા, એવી વ્યવસ્થા છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીની યોજનામાં નથી નજરે પડતી. રાગ અને રાગિણી એટલે પુરુષ અને સ્ત્રી એવા બે પ્રતિનિધિ કલ્પી, એ બે પ્રતિનિધિઓ વચ્ચે જુદા જુદા રાગોની વહેંચણી કરેલી છે એમ જણાય છે. પુરુષ રાગની સંખ્યા છ છે, એ બાબતમાં ઘણાખરાનો એક જ મત થાય

છે. રાગિણી બાબતમાં મતભેદ નજરે પડે છે. આ વર્ગીકરણ પણ રાગમાં રહેલા મુખ્ય ભાવ અને રસને અવલંબીને જ કર્યું જણાય છે. છ રાગ માટે તો મતભેદ નથી પણ રાગિણીઓ બાબતમાં ભારે મતભેદ છે. કેટલાક એક પુરુષને છ સ્ત્રીઓ તરીકે, તો કેટલાક પાંચ પાંચ સ્ત્રીઓ તરીકે માને છે. એટલે ૬ મુખ્ય રાગ ને પ્રત્યેકને પાંચ પાંચ સ્ત્રી, એટલે ત્રીસ રાગિણીઓ થઈ. આમ છ રાગ અને ત્રીસ રાગિણી એટલે છત્રીસનો એક પ્રકાર થયો. ત્યારે બીજા મત પ્રમાણે છ રાગ અને છ, છ રાગિણી, એટલે છત્રીસ રાગિણી ને છ રાગ મળી બેતાળીસની સંખ્યા થઈ. ત્રીજો એક પ્રકાર એવો નજરે પડે છે કે, મુખ્ય આઠ રાગ અને પ્રત્યેકને ત્રણ ત્રણ રાગિણી, એટલે રાગ–રાગિણી મળીને કુલ ૩૨ એમ મનાય છે. ચોથા મત પ્રમાણે ત્રણ જાતના રાગો ગણાય છે: પુલ્લિગ રાગ, સ્ત્રીલિંગ રાગ અને નપુંસક રાગ, પરન્તુ આ બધા પ્રકારો ભાવ અને રસની દૃષ્ટિએ જ ગણવામાં આવ્યા છે.

સંગીતમકરંદમાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે :

रौद्रेऽद्भुते तथा वीरे पुंरागः परिगीयते ।

श्रृंगारहास्यकरुणं स्त्रीरागैश्च प्रगीयते ।

भयानके च बीभत्से शान्ते गायन्नपुंसके ।

ઉપર મુજબ પૂર્વજોએ નવ રસોને ત્રણ જાતમાં વહેંચી નાખ્યા. અને એ જ દૃષ્ટિથી બધા રાગોનું વર્ગીકરણ કર્યું. હવે આપણે એ વર્ગીકરણ જોઈએ.

૧. **પુંરાગ** — બંગાલ, સોમ, શ્રી, ભૂપાલી, છાયાગૌડ, શુદ્ધહીંડોલ, આન્દોલી, દેાંબુલી, ગૌડ, કર્ણાટ, ફડમંજી,

શુદ્ધનાટી, માલવ-ગૌલક, રાગરંગ, છાયાનટ, કોલાહલ, સૌરાષ્ટ્રી, વસંત, શુદ્ધસારંગ, ભૈરવી, રાગધ્વનિ.

૨. **સ્ત્રીરાગ** — તુન્ડી, તુરુષ્કતુંડી, મલ્હારી, માહુરી, પૌરાલિકી, કામ્ભારી, ભલ્લાતી, સૈંધવી, સાલંગ, ગાન્ધારી, દેવકી, દેશિની, એલાવલી, બહુલી, ગુન્ડકી, ધૂર્જરી, વરાટી, દ્રાવિડી, હંસી, ગોડી, નારાયણી, અહરી, મેધરંજી, મિશ્રનાટ.

૩. **નપુંસક રાગ** — કૌશિકી, લલિત, ધનાશ્રી, કુરંજી, સૌરાષ્ટ્રી, દ્રાવડી, શુદ્ધા, નાગવરાટી, કામોદકી, રામક્રી, સાવેરી, બલહંસ, સામવેદી, શંકરાભરણ ઇત્યાદિ.

આ પ્રમાણે ત્રણ ભેદો બતાવ્યા છે. આ સિવાય શિવમત, નારદમત, રાગાર્ણવમત, કલ્લિનાથમત, ભરતમત, ઇત્યાદિ મતો જુદા જુદા ગ્રંથોમાંથી મળી આવે છે. આ મતોમાં ભરતમત અને હનુમાનમત વધુ પ્રસિદ્ધ છે. આમ અનેક મતો પડવાનાં કારણો જોઈશું તો એમ લાગે છે કે, જુદે જુદે સમયે જુદા જુદા ગ્રંથો લખાયેલા હોઈને, ગ્રંથો લખનારાઓએ એ ગ્રંથો લખતાં પોતાના મત પ્રમાણે વર્ગીકરણમાં ફેરફાર કરી લીધેલો હોવો જોઈએ. છતાં આ બધામાં ભાવ અને રસનું તત્ત્વ બધાયે એક સરખું જ સાચવી લીધેલું નજરે પડે છે.

ઉપર કહ્યું જ છે કે વીર, રૌદ્ર અને અદ્ભુત એ રસો પુરુષ રાગના છે. એનો અર્થ એવો તો નથી જ કે પુરુષ રાગોમાંથી શૃંગાર, કરુણ કે હાસ્ય રસ ન ઊપજી શકે, કે નપુંસક રાગોમાં વીર કે કરુણ રસ ન જ સંભવે. એનો અર્થ તો એટલો જ છે કે પ્રત્યેક જાતિના રાગોમાં એ જાતિના દર્શાવેલ રસોનું પ્રાધાન્ય હોય છે. નપુંસક રાગ સ્ત્રી અને

પુરુષ જાતિના રાગોના ભાવો સામાન્ય રીતે તો બતાવશે જ. રસ અથવા ભાવ માત્ર સ્વરો ઉપરથી ઉત્પન્ન થાય છે એવું નથી. તે સ્વર કેટલો દીર્ઘ કે હ્રસ્વ બોલાય છે, તેમ કેટલો કઠોર કે મૃદુ બોલાય છે, એની ઉપર એ આધાર રાખે છે. જેમ કે કરુણરસપ્રધાન રાગમાં મુખ્ય સ્વર જરૂર દીર્ઘ રહેવાના. વીર રસના તે જ સ્વરો એટલા દીર્ઘ નહિ હોય. શ્રૃંગાર રસના સ્વરો બહુ દીર્ઘ કે હ્રસ્વ નહિ રહે. આ પ્રમાણે હોઈને, પુરુષ અને સ્ત્રી જાતિના રાગોની રચનામાં આ જ તત્ત્વ રહેલું છે, એમ સમજીને ચાલવામાં કાંઈ હરકત નથી.

હવે દરેક મતની રાગરાગિણીઓ લઈને તેનાં ધ્યાન લઈએ, જેથી એ બાબત વધુ ખ્યાલમાં આવશે.

શિવમત

श्रीरागोऽथ वसंतश्च भैरवः पञ्चमस्तथा ।
मेघरागो बृहन्नाटः षडेते पुरुषाह्वयाः ॥

राग श्री

श्रीरागः स च विख्यातः सत्रयेण विभूषितः ।
पूर्णः सर्वगुणोपेतो मूर्च्छना प्रथमा मता ।
केचित्तु कथयंत्येनमृषभत्रयसंयुतम् ॥

ध्यानम् (हनुमानमत)

अष्टादशाब्दः स्मरचारुमूर्तिः
धीरो लसत्पल्लव कर्णपूरः ।
षड्जादिसेव्योऽरुणवस्त्रधारी
श्रीराग एष क्षितिपालमूर्तिः ॥

શિવમત પ્રમાણે શ્રીરાગની વ્યાખ્યા ઉપર મુજબ અપાયેલી છે. એ જ વ્યાખ્યા હનુમાનમતની છે; પણ ધ્યાનની અંદર ફરક છે. ઉપરનું ધ્યાન હનુમાનમતનું છે જ્યારે નીચે જણાવેલું ધ્યાન શિવમતનું છે. વ્યાખ્યા તો બન્નેની એક જ છે.

ध्यानम् (शिवमत)

लीला विहारेण वनान्तराले
चिन्वन् प्रसूनानि वधूसहायः ।
विलासवेशो धृत दिव्यमूर्तिः
श्रीराग एष कथितः कवीन्द्रैः ॥

ઉપરોક્ત વ્યાખ્યામાં 'सत्रयेण' 'पूर्णः' 'प्रथमामूर्च्छना,' આવા વિશિષ્ટલક્ષણયુક્ત શબ્દો છે. सत्रयेण એટલે જેમાં ષડ્જ સ્વર અંશ, ગ્રહન્યાસ છે. पूर्णः એટલે જેમાં સાતે સ્વરો આવે છે, એટલે સંપૂર્ણ જાતિનો છે. અને प्रथमामूर्च्छना એટલે ષડ્જથી આરંભ થતી મૂર્ચ્છના. અર્થાત્ જેમાં સા રે ગ મ પ ધ ની એવા જ સ્વરો છે તે. પ્રાચીન ગ્રંથમાં મૂર્ચ્છના શબ્દોનો ઉપયોગ થાટ તરીકે થયો છે. उत्तरमंद्रामूर्च्छना એ શુદ્ધ સ્વરોની જ સમજવી. જે મૂર્ચ્છનામાં જ્યાં વિકૃત સ્વરો લાગે છે ત્યાં તે રાગના વર્ણનમાં સ્વતંત્ર ઉલ્લેખ કરેલો જણાય છે. મૂર્ચ્છનાની વ્યાખ્યા પરથી ઋષભ, ધૈવત ત્રણ ત્રણ શ્રુતિના અને ગાંધાર નિષાદ બે બે શ્રુતિના ગણીએ, તો પણ વ્યવહારમાં તે બધા એક એક શ્રુતિથી જ ચઢતા હતા, એવો પુરાવો સંગીતરત્નાકર ઉપરની કલ્લીનાથની ટીકામાંથી મળે છે. એ બધા ઉપર વિચાર કરતાં નીચે મુજબ શ્રીરાગના સ્વરો નીકળે છે.

ષડ્જ, તીવ્ર ઋષભ (હિન્દુસ્તાની શુદ્ધ ઋષભ), સાધારણ ગ (હિન્દુસ્તાની કોમળ ગ), મધ્યમ શુદ્ધ, પંચમ શુદ્ધ, ધૈવત તીવ્ર (હિન્દુસ્તાની શુદ્ધ ધૈવત), કૈશિકની (હિન્દુસ્તાની કોમળ ની) આ પ્રમાણે સ્વરો આવે છે.

આ સ્વરો હાલ આપણા કાફી રાગના થાય છે. આજ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની પદ્ધતિમાં શ્રીરાગમાં કાફી રાગના સ્વરો આવતા નથી. અત્યારના પ્રચાર પામેલ શ્રીરાગમાં ઋષભ, ધૈવત સ્વર કોમળ, મધ્યમ તીવ્ર અને બાકીના શુદ્ધ સ્વરો આવે છે. માત્ર કર્ણાટકી સંગીતમાં શ્રીરાગ કાફી થાટના સ્વરોમાં ગવાય છે. એમાં આરોહે ગ અને ધ સ્વર વર્જ્ય કરવાનો ધારો છે. ત્યારે આપણી આ તરફની પદ્ધતિમાં શ્રીરાગમાં ઋષભ ધૈવત કોમલ, અને ગ નિ શુદ્ધ તેમ મ તીવ્ર કયારે દાખલ થયા તે જાણવું આવશ્યક થઈ પડશે. આ મુદ્દા ઉપર “ સંગીત-સમયસાર”ની અંદર શ્રીરાગની અપાયેલ વ્યાખ્યા સમજવા જેવી છે. ‘સંગીતસાર’માં “ રાગાંગ, ક્રિયાંગ, ભાષાંગ ” વગેરે દેશી રાગનું વર્ણન છે અને તે સંગીતરત્નાકરના વર્ણનને મળતું છે. ઉપર જણાવેલ શ્લોક આ છે.

श्रीरागष्टक्क रागांगं, म तारो मंद्रगस्तथा ।
रि पंचमविहीनोऽयं, समशेषस्वराश्रयः ।
षड्जन्यासग्रहांशश्च रसवीरे प्रयुज्यते ।

આ ઉપરથી શ્રીરાગ એ ‘ ટક્ક ’ નામના ગ્રામરાગનું અંગ છે એમ સ્પષ્ટ થાય છે. આમાં ઋષભ, પંચમ એ બે સ્વરો નથી, એટલે આ ઓડવ જાતિનો રાગ જણાય છે. આમાં ષડ્જ સ્વર ગ્રહ, અંશ, અને ન્યાસ હોઈને આ રાગ

વીરરસને અનુકૂળ ગણાય. આ રાગની વ્યાપ્તિ તાર સપ્તકમાં મધ્યમ સુધી, અને મંદ્ર સપ્તકમાં ગાંધાર સુધી છે. સંગીત-રત્નાકરમાં પણ જણાવ્યું છે કે,

षड्जे षाड्जी समुद्भूतं श्रीरागं स्वल्पपंचमम्
सन्यासांशग्रहं मंद्रगांधारं तारमध्यमम्
समशेषस्वरं वीरे शास्ति श्री करणाग्रणीः ॥

સંગીતરત્નાકર અને સંગીતસમયસાર બંને પુસ્તકોમાંથી ઘણાં લક્ષણો મળી આવે છે. સંગીતસમયસારમાં "ટક્ક રાગ"નું વર્ણન વિશેષ કરેલું હોઈને, એનાં લક્ષણો જોયા સિવાય પૂરો ખુલાસો આપણને નહિ મળી શકે. ટક્ક રાગનું લક્ષણ નીચે મુજબ વર્ણવાયું છે:

षड्जमध्यमया सृष्टो धैवत्याचाल्पपंचमः
टक्कः सांशग्रहन्यासः काकल्यान्तरराजितः
प्रसन्नातान्वितश्चासू संचारी माद्यमूर्च्छनः
मुदे रुद्रस्य वर्जासु प्रहरेऽ...पश्चिमे
वीररौद्राद्भुतरसे युद्धवीरे नियुज्यते ।

સંગીતરત્નાકર પા. ૧૯૪

षड्जांशन्याससंयुक्तष्टक्क रागोऽल्पपंचमः
कारणं चास्य निर्दिष्टे धैवतीषड्जमध्यमे

अस्यार्थः टक्करागः षड्ज ग्राम संबधः, धैवतीषड्ज मध्यमा समुत्पन्नत्वात् षड्जो अस्य ग्रहांशन्यासश्च । निषाद पंचमयोऽश्राल्प त्वम् । निषादगांधारावत्र काकल्यान्तरौ । पूर्णश्चायम् । शुद्धवीरे अस्य प्रयोगः । वीराद्भुतौ रसौ । षड्जादि मूर्च्छना ।

(બૃહદ્દેશી મતંગ કૃત પા. ૯૪)

ઉપરનાં બંને લક્ષણો એકબીજાને મળતાં છે. આ ગ્રામ રાગમાં अंतर અને काकली સ્વરો એટલે અત્યારના હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ પ્રમાણેના શુદ્ધ ગંધાર અને શુદ્ધ નિષાદ એ મુખ્ય છે. તેમ બંને લક્ષણોના વર્ણનમાં ષડ્જ-મધ્યમા અને ધૈવતી એ જાતીમાંથી 'टक्क' રાગ થયો છે એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. ષડ્જ ગ્રામનો આ રાગ એટલે આદ્ય મૂર્ચ્છના અર્થાત્ ઉત્તર-મંદ્રની મૂર્ચ્છના સમજવાની છે. ઉત્તર-મંદ્રના સ્વર હવે નીચે જણાવું :

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

ષડ્જમધ્યમા જાતિમાં સ્વરોની રચનામાં ઉપરોક્ત अन्तर અને काकली સ્વરો એટલે ગંધાર અને નિષાદ જ મુખ્ય આવે છે. ઋષભ અને ધૈવત ત્રણ ત્રણ શ્રુતિના, એટલે હાલના એ કોમલ સ્વરો છે એમ 'પારિજાત'ની કલ્પના છે. કારણ, રત્નાકર અને તેના જેવા બીજા ગ્રંથો, જેમાં ગ્રામરાગપદ્ધતિ અને મૂર્ચ્છનાનાં વર્ણનો કરેલાં છે, ત્યાં એક સપ્તકના શુદ્ધ સ્વરો નીચા બતાવ્યા છે ને વિકૃત સ્વર ઊંચા બતાવ્યા છે. એટલે પહેલાં શુદ્ધ સ્વરોનાં સ્થાન અને ત્યાર પછી વિકૃત સ્વરોનાં સ્થાન આવે છે, એમ બતાવ્યું છે.

રત્નાકરમાં સાધારણ ગાંધાર, અંતર ગાંધાર, કૈશિક નિષાદ, કાકલી નિષાદ, શુદ્ધ ગાંધાર અને શુદ્ધ નિષાદ કરતાં ઊંચા સૂરો છે. વિકૃત ઋષભ એટલે ષડ્જના સ્થાનથી ૪ શ્રુતિ ઉપર આવતો ઋષભ, રત્નાકરના શુદ્ધ ઋષભથી જુદો નથી. તે જ પ્રમાણે મધ્યમગ્રામનો ચતુઃશ્રુતિ ધૈવત, શુદ્ધ ધૈવતના ધ્વનિથી ભિન્ન નથી. તેમ રત્નાકરનો અચ્યુત ષડ્જ

અને અચ્યુત મધ્યમ લક્ષણ-દષ્ટિથી ભિન્ન હોવા છતાં, તેના મૂળ ધ્વનિમાં ફરક નથી. રત્નાકરનો ચતુઃશ્રુતિ ઋષભ અને ચતુઃશ્રુતિ ધૈવતનો ધ્વનિ મૂળ ત્રિશ્રુતિ સ્વરથી ભિન્ન નથી; તેમ ષડ્જ અને ઋષભનું મૂર્ચ્છનાન્તર ન કરતાં, બંને સ્વરોનો સંગીતોપયોગી ધ્વનિ કયો તે કહ્યું ન હોવાથી, ષડ્જ પછી ઉપયોગમાં આવતો ધ્વનિ અત્યારનો કોમળ ઋષભ જ હોવો જોઈએ, એમ કહેવું ભૂલભરેલું નહિ થાય. આગળ જતાં ષડ્જગ્રામની અંદર જ ગાયનનો સર્વ વ્યવહાર થવા લાગ્યો. મૂર્ચ્છનાથી નવા નવા થાટો ઉત્પન્ન કરવાનું બંધ થયું અને ષડ્જ–સાધારણ તેમ મધ્યમ–સાધારણ નિરુપયોગી ઠેરવવામાં આવ્યા. તે જ વખતે કોમળ ઋષભને શુદ્ધ ઋષભ તરીકે ગણવાની પ્રથા કાયમ થઈ, અને ત્યાર પછીના સૂરને શુદ્ધ ગાંધાર, સાધારણ ગાંધાર, અન્તર ગાંધાર, શુદ્ધ મધ્યમ, પ્રતિ-મધ્યમ, પંચમ, શુદ્ધ ધૈવત, શુદ્ધ નિષાદ, કૈશિક નિષાદ, કાકલી નિષાદ, એવાં નામો કાયમ થયાં જણાય છે. આ સંબંધે પુંડરીક વિઠ્ઠલનો નિમ્નલિખિત શ્લોક ધ્યાનમાં લેવા જેવો છે.

पंचम्याष्टादशी चैव षष्ठी एकोनविंशति:
चतस्र: श्रुतयश्चैतां रागाद्यैरप्रयोजका:
शेषा अष्टादशैवस्यु: श्रुतय: स्वरबोधक: ।

એટલે પાંચમી, છઠ્ઠી, અઢારમી અને ઓગણીસમી એમ ચાર શ્રુતિઓ આવતી નથી, ને બાકીની અઢાર શ્રુતિઓ ઉપયોગી છે એમ કહેવામાં આવ્યું છે. આઈને અકબરીમાં પણ આનો ઉલ્લેખ છે. Francis Glandwin કહે છે, "The air does not pass through the fifth,

sixth, eighteenth and nineteenth nerves, consequently they are mute etc. (ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ ભા. ૨ પાન ૧૩૯). દેખીતી રીતે આનો અર્થ એ થાય છે કે, ષડ્જ પછીની બે શ્રુતિ તેમ પંચમ પછીની બે શ્રુતિ નિરુપયોગી છે, એટલે કે ષડ્જ પછી ઉપયોગી પ્રથમ સ્વર કોમલ ઋષભ, અને પંચમ પછી ઉપયોગી પહેલો સ્વર કોમળ ધૈવત જ હોવો જોઈએ.

પણ એક જ ગ્રામમાં અને સપ્તકમાં ગાવા વગાડવાની પ્રથા પડી તે વખતે આ વ્યવહાર પડયો. રત્નાકર લખાયું તે સમય અને તે પહેલાં શી સ્થિતિ હતી, એ તો અનુમાનથી જ સમજવાનું રહેશે.

છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીનું વર્ણન કરતા ગ્રંથોમાં પ્રત્યેક રાગની વ્યાખ્યા આપતાં, દરેકની મૂર્ચ્છના તેમ જાતિ બતાવવામાં આવેલી છે. મૂર્ચ્છના ન કહેવાઈ હોય એવી વ્યાખ્યા વિરલ જ જણાય છે. ષડ્જ ગ્રામના સાત, તેમ મધ્યમ ગ્રામના સાત સ્વરોમાંથી પ્રત્યેક સ્વરને ષડ્જ કલ્પીને, ત્યાર પછી સ્વરાન્તર માંડતા જઈએ એટલે એ મૂર્ચ્છના બની. પ્રાચીન ગ્રંથોમાં ષડ્જ અને મધ્યમ ગ્રામની મૂર્ચ્છના અને તેનાં નામો નીચે પ્રમાણે અપાયાં છે.

ષડ્જ ગ્રામ

આરંભસ્વર	શ્રુત્યાંતર	નામ
सा	૩,૨,૪,૪,૩,૨,૪	उत्तरमंद्रा
नि	૪,૩,૨,૪,૪,૩,૨	रजनी
ध	૨,૪,૩,૨,૪,૪,૩	उत्तरायता

प	૩,૨,૪,૩,૨,૪,૪	शुद्धषड्जा
म	૪,૩,૨,૪,૩,૨,૪	बत्सरीकृता
ग	૪,૪,૩,૨,૪,૩,૨	अश्वक्रान्ता
रे	૨,૪,૪,૩,૨,૪,૩	अभिरुद्गता

મધ્યમગ્રામ

આરંભસ્વર	શ્રુત્યાંતર	નામ
म	૩,૪,૨,૪,૩,૨,૪	सौवीरी
ग	૪,૩,૪,૨,૪,૩,૨	हरिणाश्वा
रे	૨,૪,૩,૪,૨,૪,૩	कलोपनता
सा	૩,૨.૪,૩,૪,૨,૪	शुद्धमध्या
नि	૪,૩,૨,૪,૩,૪,૨	मार्गी
ध	૨,૪,૩,૨,૪,૩,૪	पौरवी
प	૪,૨,૪,૩,૨,૪,૩	हृष्यका

ઉપરના બન્ને ગ્રામોના સ્વરોને જોઈશું તો જણાશે કે, સપ્તકના કોઈ પણ સ્વરને ષડ્જ બનાવ્યા પછી બીજા પ્રથમ સૂર વચ્ચે બે શ્રુતિનું અંતર રહે છે તેમ એમાં પણ પહેલી શ્રુતિ કોઈ સ્વરત્વને પામતી જ નથી. તે જ પ્રમાણે એ ષડ્જના પાછલા સૂર વચ્ચે પણ બે શ્રુતિનું અંતર છે ને ષડ્જ પાસેથી પાછલી શ્રુતિ સ્વરત્વ પામતી નથી. આ સ્પષ્ટ છે.

પરન્તુ સંગીતરત્નાકરના સ્વરપ્રકરણમાં અને બીજાં પ્રકરણોમાં આપેલી હકીકત ઉપરથી એમ લાગે છે કે, ષડ્જ મધ્યમના સાધારણ પ્રસંગમાં ષડ્જ અને મધ્યમ એક એક શ્રુતિ ઓછા થાય છે અને તેની ખાલી પડેલ શ્રુતિ ઋષભ

અને પંચમને મળે છે. તે જ પ્રમાણે નિષાદ અને ગાંધાર અનુક્રમે ષડ્જ મધ્યમની પહેલી શ્રુતિ લેતા હોઈને નિષાદથી ષડ્જ સુધીનું અંતર બે શ્રુતિ, ષડ્જથી ઋષભની ચાર શ્રુતિ, ઋષભથી ગાંધાર ત્રણ શ્રુતિ, ગાંધારથી મધ્યમ બે શ્રુતિ, મધ્યમથી પંચમ ચાર શ્રુતિ (પંચમ મધ્યમ ગ્રામના), પંચમથી ધૈવત ચાર શ્રુતિ, ધૈવતથી નિષાદ ત્રણ શ્રુતિ, આ પ્રમાણે શ્રુત્યાંતર નીકળે છે. નીચેના કોષ્ટક પરથી વધુ સ્પષ્ટ થશે.

મૂળ મધ્યમ ગ્રામનાં શ્રુત્યાંતર.

नि १ २ ३ सा १ २ रे १ ग १ २ ३

नी १ सा १ २ ३ रे १ २ ग १ म

म १ २ प १ २ ३ ध १ नि १ २ ३ सा

१ २ ३ प १ २ ३ ध १ २ नी १ सा

આમ પહેલા સા થી તાર સા સુધીના શ્રુત્યાંતર ૪, ૩, ૨, ૪, ૪, ૩, ૨, આમ અનુક્રમ થયો.

ષડ્જ ગ્રામના રજની મૂર્ચ્છનાથી પણ આ પ્રમાણે આવે છે. માત્ર ફરક એટલો જ કે ષડ્જ મધ્યમ સાધારણમાં ષડ્જ સ્વર એક શ્રુતિ નીચે જાય છે. અને તે પ્રમાણથી બધા સ્વરો બરાબર સંબંધ સાચવે છે. તે જ પ્રમાણે રજની મૂર્ચ્છનામાં ષડ્જ સ્વર ચાર શ્રુતિ નીચો આવે છે.

ષડ્જ મધ્યમ સાધારણનું કારણ જોઈએ તો તે એટલું જ છે કે, બન્ને ગ્રામોની મૂર્ચ્છના પ્રમાણે ઉત્પન્ન થતી સ્વર-

માલિકામાં જે શ્રુત્યાંતર છે તે પ્રત્યેક સ્વરને ષડ્જ કલ્પીને બીજા સ્વરો સ્થાપન કરતાં, શ્રુત્યાંતરના અનુક્રમમાં ફરક ન પડે છતાં ષડ્જસ્થાન બદલાતું હોવાને કારણે શ્રુત્યાંતર ઓછાંવધતાં થાય. નિષાદ ને ષડ્જ કલ્પીએ. ષડ્જથી ઋષભનું અંતર ચાર શ્રુતિનું થશે એટલે ઋષભ ચાર શ્રુતિનો થયો. આમ ઋષભ એક શ્રુતિ ચઢયો. ધૈવત ઉપર ઋષભ સ્થાપ્યો એટલે, ધૈવત અને નિષાદ વચ્ચેનું બે શ્રુતિનું અંતર હોઈને ષડ્જ અને ઋષભનું અંતર પણ બે શ્રુતિનું રહેશે. એટલે શુદ્ધ ઋષભ કરતાં આ ઋષભ એક શ્રુતિ નીચો રહેશે. આ જ પ્રમાણે બીજા સ્વરોનું સમજી લેવું. પરંતુ કેટલીક વાર એવું પણ થાય છે—મધ્યમ, પંચમ નવીન ષડ્જથી લેતાં તે અનુક્રમે દસમી અને ચૌદમી શ્રુતિએ આવે, એટલે તે બેસૂરા લાગવાના. એટલે મધ્યમ સાધારણ કરવાથી આ અડચણ દૂર થઈ શકે. મધ્યમ સાધારણ કરતાં પંચમની અનુકૂળતા પહેલી જોવી જોઈએ. તે મધ્યમ ગ્રામના પંચમ લેતાં દૂર થઈ. પછી તેને મધ્યમ સાધારણ કર્યું. અર્થાત્, પંચમ, ગ્રામભેદને કારણે એક શ્રુતિ નીચો ગયો, મધ્યમ મધ્યમસાધારણને કારણે એક શ્રુતિ નીચો ગયો; આથી દસમી અને ચૌદમી શ્રુતિના મધ્યમ, પંચમ નવમી અને તેરમી શ્રુતિના બન્યા. અને તે નવા ષડ્જથી બરાબર ગણાયા. એકંદર રીતે જોતાં એમ જણાય છે કે ષડ્જ એક શ્રુતિ નીચો ઊતરતાં જે અવ્યવસ્થા થાય છે તે ટાળવા માટે ષડ્જમધ્યમ સાધારણનું અસ્તિત્વ થયું. અને ષડ્જને એક શ્રુતિ ઉતારવાની જરૂર પડે અને મૂર્છનાના સ્વરોમાં વિસંગતતા આવે એ પરિસ્થિતિને દૂર કરવાના જ એમાં હેતુ

સમાયેલો છે. ઉત્તરમંદ્રામાંથી કેટલા રાગો ઉત્પન્ન થયા તેનો વિચાર ને તપાસ કરતાં બહુ જ ઓછી સંખ્યા નજરે પડે છે. કારણ કે પાંચ શ્રુતિના ગાંધાર નિષાદ લેતાં રાગની મધુરતા સાચવવી દુષ્કર ગણાય.

ભિન્ન ભિન્ન સ્વરો પરથી થનારી મૂર્ચ્છના બરાબર કાનને મીઠી ન લાગે, ત્યારે મૂર્ચ્છના મીઠી લાગે એ દૃષ્ટિએ યોજના કરવા ષડ્જમધ્યમ સાધારણની કલ્પના ઊભી થઈ હોવી જોઈએ. ઉદાહરણાર્થ ઉત્તરમંદ્રાની મૂર્ચ્છના જુઓ.

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

આમાં ષડ્જથી પાંચ શ્રુતિએ ગાંધાર છે. તેમ જ પંચમથી પાંચ શ્રુતિ ઉપર નિષાદ છે. આ બંને સ્વરો શુદ્ધ સ્વરોની માલિકામાં કઢંગા લાગે છે. ષડ્જમધ્યમ સાધારણથી આ વિસંવાદીપણું કાઢી શકાશે. ષડ્જ સાધારણમાં ષડ્જ એક નીચો જતાં તેનું ગાંધાર સુધીનું અંતર છ શ્રુતિનું બને છે. તે જ પ્રમાણે નિષાદ એક શ્રુતિ ચઢચો એટલે પંચમથી તે પણ છ શ્રુતિના અંતરે આવ્યો. આ અનુકૂળ બન્યું. આ બંને સ્વરોનું સાધારણ ग અને कैशिक એવું નામ છે. વસ્તુતઃ, મૂળ સ્વરમાલિકાની દૃષ્ટિએ ગાંધાર અને નિષાદની અંદર કંઈ ફરક થયો નહિ. તોપણ ષડ્જ એક શ્રુતિ નીચો જતાં શુદ્ધ ગાંધાર સાધારણ ગાંધાર જેવો જ લાગશે. શુદ્ધ નિષાદ એક શ્રુતિ ચઢતાં તે પણ કૈશિક નિષાદ જેવો જ લાગવો જોઈએ, પણ તે એવો ન લાગતાં काकली નિષાદ જેવો લાગશે. કારણ નવીન ષડ્જથી તેનું અંતર બે શ્રુતિનું યાને ૨૦ શ્રુતિનું થશે. પ્રાચીન શાસ્ત્રો કહે છે કે "पंचमी, मध्यमा,

षड्जमध्यमा, અને षाड्जी આટલી જાતિમાં હોય તેવી જ રીતે જે જાતિમાં અલ્પ નિષાદ અને ગાંધારનો પ્રયોગ થાય છે તે જાતિમાં ષડ્જમધ્યમ–સાધારણ કરવું."

હવે આપણા મૂળ ટક્ક રાગ તરફ પાછા વળીએ. આ રાગ ષડ્જમધ્યમ જાતિથી ઉત્પન્ન થયો છે. ષડ્જમધ્યમા એ વિકૃત જાતિ છે. એટલે કે તે ષાડ્જી અને મધ્યમા એમ બે જાતિથી ઉત્પન્ન થયેલ છે. બે રાગના મિશ્રણનો આ રાગ છે. પરંતુ તેમાં ષડ્જ પંચમ ભાવ બરોબર રહેલો હોઈને ષડ્જ ગ્રામમાં ગણાયો હોવો જોઈએ. અને મૂર્ચ્છના પણ "आद्यमूर्च्छना" એટલે उत्तरमंद्रा મૂર્ચ્છના લેવી જોઈએ. (ષડ્જ ગ્રામ હોઈને). વિકૃત જાતિ હોઈને ષડ્જમધ્યમ સાધારણથી ગાંધાર અને નિષાદ એ अन्तर અને काकली જ થવા જોઈએ, તેમ રાગની વ્યાખ્યામાં એવો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ છે. ગાંધાર અને નિષાદ બે બે શ્રુતિ ચઢાવ્યા એટલે તે अन्तर અને काकली થાય છે એટલે અત્યારના હિંદુસ્તાની સંગીતના શુદ્ધ ग અને नी થાય છે. ઋષભ અને ધૈવત કોમળ જ લેવાવા જોઈએ એ ઉપર કહ્યું જ છે. આમ ટક્ક રાગ અત્યારનો ભૈરવ રાગ બન્યો. એટલે ઋષભ ધૈવત કોમળ અને બાકીના શુદ્ધ સ્વરનો થાટ થયો. હાલ આ ટક્ક રાગ સંધ્યાકાળે ગવાતો ટંકી રાગ છે તેના અવશેષ તરીકે મનાય છે. ટંકીમાં તીવ્ર મ અને ઋષભ ધૈવત કોમળ આવે છે. ત્યારે આ તીવ્ર મધ્યમ કયારે આવ્યો તે જાણવાની આવશ્યકતા છે. કદાચિત્ મધ્યમ ગ્રામમાં આ રાગને ગણતાં તે ગ્રામની પ્રથમ મૂર્ચ્છના એટલે મધ્યમની મૂર્ચ્છના થશે. આ મૂર્ચ્છનાથી નીચે મુજબ થાટ નીકળશે.

म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे–२ ग ४ म

ષડ્જ મધ્યમ સાધારણથી નિષાદ અને ગાંધાર એ શ્રુતિ ચઢતાં નીચે પ્રમાણે થાટ થશે.

म ३ प ४ ध ४ नी २ सा ३ रे ४ ग २ म

આમ થાટ થશે. મધ્યમને ષડ્જ કરતાં આ જ થાટ सा ३ रे ४ ग ४ म २ प ३ ध ४ नी २ सा આ રીતે થશે.

ત્રણ શ્રુતિના ઋષભ ધૈવત કોમળ માન્યા છે જ; એટલે આ રાગ અત્યારના પૂર્વી રાગના થાટનો થયો અને શ્રીરાગ પણ હાલ આપણે પૂર્વી થાટમાં ગાઈએ છીએ એ પ્રસિદ્ધ જ છે.

પ્રાતર્ગેય રાગો – ૧

આર્ય સંગીતમાં જેટલા રાગો છે, તેટલાનું વર્ગીકરણ સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞોએ કર્યું છે. કોઈ દસ, કોઈ બાર, કોઈ વીસ, કોઈ તેના કરતાં પણ વધારે થાટોમાં વર્ગીકરણ છે. સાધારણ રીતે ગાયનમાં જે રાગો પ્રચલિત છે, તેની સંખ્યા સો કરતાં વધારે નથી. દરેક રાગની વિશિષ્ટતા તે રાગના મૂળ ઉત્પાદક સ્વરો — થાટ, વાદી ને સંવાદી સ્વરો, પાડવ, ઓઢવ, સંપૂર્ણ ઇ. આરોહ અવરોહના પ્રકારો, સ્વરોનું અલ્પત્વ અને બહુત્વ, તેમ જ હ્રસ્વ અને દીર્ઘ, એના ઉપર નિર્ભર હોય છે. દાખલા તરીકે ભૈરવ રાગ લઈએ. આ રાગમાં ઋષભ અને ધૈવત કોમળ, અને બાકીના સ્વરો શુદ્ધ હોય છે.

આ તો એનો થાટ થયો. પણ કેવળ થાટથી એ રાગ સિદ્ધ નથી થતો. એમાં રહેલા ઋષભ અને ધૈવત સ્વર આંદોલન લે છે.

સાધારણ રીતે આલાપ લેતી વખતે ઋષભ સ્વરનું લંઘન હોય છે. તેમ જ પંચમ સ્વર પણ લંઘનમાં આવે

છે. અવરોહ જ્યારે કરીએ ત્યારે તો નિષાદ અને ગંધાર સૂર હ્રસ્વ જ હોય છે, તેમ જ ધૈવત અને ઋષભ દીર્ઘ હોય છે.

નીચે પ્રમાણે એ બનશે: (રે અને ધ કોમલ સમજવા.)

सा ग म ध — सां नि ध - ० T प म ग रे — ० | सा

सा ० । सा रे ० I सा । ग म रे सा० । ग म ध ध

प ग म रे सा० । सा ग म ध नि सां नि ध प ग म रे सा० ।

આ આલાપમાં જોઈ શકાય છે કે, गमरेનો ઉપયોગ વધારે આવે છે, અને मगरेसा એવો સીધો અવરોહ ન થતાં, गमरेसा એવો વક્ર અવરોહ વિશેષ થાય છે.

તાનમાં જલદ તાન લેતી વખતે આ બધા નિયમો સચવાતા ન હોવાથી રાગનું ગાંભીર્ય આવતું નથી, અને બીજા રાગોની છાયા આવી જાય છે. વસ્તુતઃ ભૈરવ રાગ એ આલાપપ્રધાન રાગ છે. મન્દ્ર અને મધ્ય સપ્તકમાં આ રાગ વિશેષ શોભે છે.

આ રાગમાં મુખ્યત્વે કરીને ત્રણ પ્રકારો થાય છે: સંપૂર્ણ, ષાડવ, ઓઢવ. પ્રાચીન ગ્રંથમાં ભૈરવ રાગમાં રે અને પ વર્જ્ય કરેલું ઓઢવ સ્વરૂપ જણાય છે. ત્યાર પછી रि સહિત ષાડવ, અને रिप સહિત સંપૂર્ણ સ્વરૂપ મળે છે.

હાલના ભૈરવનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ વધારે પ્રચારમાં છે. તેનું रि અથવા प વર્જ્ય, ને रिप વર્જ્ય કરીને આપણને ષાડવ ને ઓઢવ સ્વરૂપ મળી શકે છે. દાખલા તરીકે ઓઢવ લઈએ.

धं नि सा ग म ध॒ नि सा मिं ध॒ ध॒ ध॒ म ग म ग
— ० ० ० ० — ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०

सा निं धं निं सा
— ० ० ० ०

પાડવ :

प वर्ज्य धं निं सा ग म ध॒ नि सा नि ध म ग म रे सा
— ० ० ० ० — ० ० ० ० — ० ० — —

रि वर्ज्य धं निं सा ग म ध ध प म प ग म ग सा
— ० ० ० ० ० ० — ० ० ० — — ०

धं निं सा
— ० —

અત્યારના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં પણ ઉપર લખેલા પાડવ અને ઓઢવ સ્વરૂપોની છટા માલૂમ પડશે :

सा ग म ध॒ नि सा रे सा नि सा ध॒ ध॒ प म प
० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० — ० ०

ग म रे सा धं धं निं सा ग म प ग म रे सा ध॒ ध॒
० ० — — ० ० ० ० ० ० ० ० ० — ० ० ०

प ध॒ म प ग म रे सा रे सा निं सा ग म प ग म ध॒
० ० ० ० ० ० — — ० ० ० ० ० ० — ० ० —

नि सा रे सा ग म रे सा प प ग म रे सा... नि सा रे सा
० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०

नि सा ध प म प ग म रे सा
० ० ० ० ० ० ० ० ० ०

नि सा रे सा ग म ध प म प ग म ध ध

नि सा नि सा रे सा नि ध प म ग म रे सा

सा ग म ध नि सा ध प म प ग म रे सा

આ તો ભૈરવનું સ્વરૂપ થયું. હવે એ જ થાટનું કાલિંગડાનું સ્વરૂપ જોઈશું.

જ્યારે કાલિંગડાના સ્વરો ગવાય છે, ત્યારે ભૈરવ કરતાં એનો જુદો જ અનુભવ થાય છે. ભૈરવ રાગની ગંભીરતા આમાં નથી. કાલિંગડા એ મધ્યમ તથા દ્રુત પ્રકૃતિનો રાગ છે. આ રાગમાં પંચમ સ્વરનું પ્રાબલ્ય વધુ હોય છે. આમાં ઋષભ અને ધૈવત સ્વર ઉપર આંદોલન નથી હોતું. રે, ધ કોમલ છે.

नि सा रे ग म प ध नि सा नि ध प ग म ग

रे सा ग म प ग म ग ध प ग म ग नि सा रे ग म प ग म ग

ध ध प ध नि नि सा सा ध नि सा रे सा नि ध प सा रे

सा नि ध नि ध प म प ध म ग म ग नि सा

ग म प ध नि सा नि ध प ध प म ग रे सा

આ રાગમાં મન્દ્ર સપ્તકને બહુ જ ઓછું સ્થાન છે. આ રાગનો ઉઠાવ ઉત્તરાંગ પ્રધાન હોય છે, અને તેથી પંચમથી ષડ્જ સુધીનો ભાગ વધારે મધુર હોય છે.

હવે રામકલિ રાગ લઈએ. આ રાગના સ્વરો પણ ભૈરવના જેવા જ છે. ભૈરવ રાગનાં ઋષભ ધૈવતનાં આંદોલનો રામકલિમાં ક્વચિત્ આવે છે. પરંતુ રામકલિમાં મધ્યમ તીવ્ર અને નિષાદ કોમળ, એ બે સ્વરો ક્વચિત્ અપવાદ રૂપે આવે છે. તેથી રાગની હાનિ થાય છે, એવું કંઈ જણાતું નથી. એ બન્ને સ્વરો કણાંશ આવે છે. એના મુખ્ય સ્વરો :

ध प म प ध नि ध प ग म रे सा
o o o o o o o o o o — —

આટલા જ ભેદથી રામકલિ રાગ ભૈરવથી છૂટો પડે છે. બાકી ભૈરવ અને રામકલિમાં નિષાદ કોમળ કોઈક વખતે નિરુપદ્રવી સ્વરૂપમાં આવેલો જણાય છે. એનું કારણ, ઋષભ અને ધૈવત એ સંવાદી જોડીનું પ્રાબલ્ય વિશેષ હોવાથી નિષાદનું મહત્ત્વ રહેતું નથી.

મધપૂડો: વર્ષ ૫, અંક ૪માંથી.

પ્રાતર્ગેય રાગો—૨

ગયા અંકમાં ભૈરવ, કાલિંગડા અને રામકલિ વિષે વિવેચન થયું. તેમાં મુખ્યત્વે કરીને કોમળ ઋષભ અને કોમળ ધૈવત એ બે જોડીનું મહત્ત્વ વિશેષ જણાયું. હવે એની જ હારમાં બિભાસ રાગ આવે છે. આ બિભાસમાં મધ્યમ અને નિષાદ વર્જ્ય છે; એટલે એ ઓઢવ પ્રકારનો રાગ થયો. સાધારણ રીતે તેના આરોહાવરોહ આ પ્રમાણે હોય છે :

सा ψ रे ग प ψ ध सा̍ ψ ध प ग ψ रे सा

પરંતુ આવી રીતે સીધા આરોહ અવરોહ કરવાથી તેની છાયા બરાબર આવતી નથી. તે ભૂપાલી રાગ તરફ દોડી જાય છે. જોકે તેમાં રે, ધ, કોમળ હોવાથી તે ભૂપાલીથી છૂટો પડે છે. આ રાગમાં प ઉપર વિશેષ ભાર છે.

પંચમ સ્વર એ એક સ્વરિત સ્વર પૈકી છે. સ્વરિત સ્વર ત્રણ છેઃ सा, म, प. આ લખતાં એક શ્લોક યાદ આવે છે.

उदात्ते निषाद गांधारी

अनुदात्ते रिषभ धैवते

स्वस्तिः प्रमवाद्येते

षड्ज पंचम मध्यमाः

આપણા પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ સપ્ત સ્વરોને મુખ્ય ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી નાખ્યા છે. એક વિભાગ ઉદાત્ત, બીજો અનુદાત્ત, અને ત્રીજો સ્વરિત. મને લાગે છે કે આને રસની સાથે સંબંધ છે. રાગોના પ્રસ્તારની અંદર કોક કોક આલાપ સ્વરિત સ્વરોથી કે અનુદાત્ત સ્વરોથી અથવા ઉદાત્તથી આરંભાય છે યા વિરમે છે. તે વખતે આપણને જુદા જુદા રસોનો અનુભવ થાય છે.

પેલા ત્રણ રાગોમાં આપણે જોયું કે જે રસ ભૈરવ રાગમાં ધૈવત ઉપર આંદોલન રાખી આવતો હતો તે આંદોલનનો કાલિંગડામાં લોપ થવાથી બદલાતો, અને રામકલિમાં તો જુદો જ અનુભવ થતો. મુખ્ય એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે એક જ થાટના રાગો પોતાના સંપૂર્ણ પ્રકારમાં બહુ મોટો રસભેદ નથી બતાવતા. એ તો રાગના મુખ્ય ચલન ઉપર અવલંબેલું છે. રાગના ચલનમાં જેમ જેમ આપણે ફેરફાર કરીએ તેમ તેમ તેના રસની સૂક્ષ્મતા વધે. હવે આપણે ફરી બિભાસ ઉપર આવીએ.

બિભાસ રાગમાં ઉપર કહી ગયા તે પ્રમાણે પંચમ પ્રધાન છે. પની સાથે ग અને नि ઉપર નીચે આવ્યા કરે છે. જેમ કે:

प ψ ध ग प અવરોહના सा प ψ ध ग प ψ ध प ग ψ रे सा આટલું લઈને रे ઉપર આવવાથી બિભાસ

વિશેષ પ્રગટ થાય છે. સામાન્ય રીતે આ રાગનું ગાયન સૂર્યોદય પહેલાં ગાવામાં આવે છે. તે વખતે ઉત્તરાંગનું મહત્ત્વ વિશેષ હોવાથી પ ને ધ વારંવાર આવે તેમાં નવાઈ નથી. સવારે મન્દ્ર સપ્તકમાં ધીમી ધીમી લય રાખી, તેમાં આલાપ લેવાથી મન્દ્ર સ્થાનનું સ્વાભાવિક ગાંભીર્ય વિશેષ ખીલે છે.

આનું મુખ્ય ચલન ખાસ કરીને વક્ર જ છે. ग प ग ᳲ रे सा આટલો ટુકડો હંમેશ આલાપ અને તાનને જોડવામાં આવે છે.

प ᳲ ध प प; ग प ग ᳲ रे सा, सा ᳲ रे सा सा ઇત્યાદિ ટુકડાઓ વારંવાર આવે છે. તેથી રાગનું વૈચિત્ર્ય વધે છે. આટલું વિવેચન આ રાગ માટે બસ છે.

હવે બીજો રાગ એ જ વખતનો લલિત આવે છે. સાધારણ રીતે લલિત અને બિભાસ રાગ પૂર્ણાહુતિના છે, એમ કહીએ તો ચાલે. એક સવારથી માંડી બીજી સવાર સુધી જે કાળચક્ર ચાલે છે તેમાં જુદા જુદા રાગો જુદે જુદે સમયે ગવાય છે. છેક પરોઢિયે લલિત, બિભાસ, હિંડોલ એવા રાગો આવે. તેમાં પણ આકાશની અંદર લાલી નીકળે ત્યારે લલિત જ વધારે શોભે. ઉષાનું સ્મરણ જે રાગ ગાવાથી થાય તે રાગ લલિત છે. બિભાસ પણ છે. પરંતુ લલિતમાં પંચમ નથી. તે વખતનો મધ્યમ સ્વર વિશેષ ગાંભીર્યોત્પાદક હોવાથી અને તે રાગમાં પ્રધાન હોવાથી સવારનું ગાયન બહુ જ શક્તિદાયક થાય છે.

એક વખત એવો હતો કે જે સમયે આપણા પ્રાચીન શાસ્ત્રકારો મધ્યમ સ્વરને પ્રધાન માનતા. બધા સ્વરોની

વિકૃતિ, કોમળ અને તીવ્ર થાય પરંતુ મધ્યમ સ્વર અવિચલ જ રહે.

सर्वस्वराणां नाशोस्ति न मध्यमो हिं कदाचन ।

આજે આપણે सा અને प અવિકૃત માનીએ છીએ. તથાપિ તેથી મધ્યમ સ્વરનું મહત્ત્વ જરાયે ઓછું થતું નથી. આજે ગવાતા રાગોની અંદર માલકંસ, લલિત, કેદાર, મધ્યમાદિ ભૈરવી, સારંગ એ રાગોમાં મધ્યમ કેટલું મહત્ત્વનું સ્થાન ભોગવે છે, એ સ્પષ્ટ જ છે. ભૈરવની અંદર પણ ષડ્જથી એકદમ મધ્યમ ઉપર જઈ પછી ગંધારને Touch—સ્પર્શ—કરી ઋષભ ઉપર ગાયક આવે ત્યારે મધ્યમનું ગાંભીર્ય વિશેષ જોવામાં આવે છે.

મધ્યમ અને પંચમ એક જ રાગની અંદર સમ પ્રમાણમાં આવે છે, ત્યારે તે તે સ્વર મિશ્ર રસ ઉત્પન્ન કરે છે. તેથી જ્યારે મધ્યમ વધારે છૂટથી ગવાય છે, ત્યારે પંચમની અસર ઢંકાઈ જાય છે. અને પંચમ જ્યારે વધારે છૂટથી ગવાય, ત્યારે મધ્યમની અસર ઢંકાઈ જાય છે. એ અનુભવ ત્રણે સ્વરિત સ્વરો જે રાગમાં આવતા હશે તેમાં થાય છે. દાખલા તરીકે ભૈરવ, ભૈરવી, ભીમપલાસ, ધનાશ્રી ઇત્યાદિ. પણ લલિત રાગમાં પંચમનો અભાવ જ છે. એમાં શુદ્ધ મધ્યમ સ્વર વધારે છૂટથી વાપરવાનો હોવાથી, વારંવાર તે જ સ્વર આગળ કરવામાં આવે છે. સાધારણ રીતે આલાપનો આરંભ નિષાદથી થાય છે, અને ષડ્જ ઉપર સમાપ્તિ થાય છે. વચ્ચે મધ્યમ સ્વર ઉપર આવીને થોભવાનું રહે છે. અને તરત જ તીવ્ર મધ્યમ લઈને શુદ્ધ લેવામાં આવે છે. ત્યારે ત્યાં જ એ રાગનું વૈશિષ્ટ્ય સ્પષ્ટ થાય

છે. દાખલા તરીકે नि ψ रे ग म ⩓ म ઉત્તરાંગમાં ψ ध नि सां नि ψ ध લઈને મધ્યમ ઉપર આવવાનું અને પછી ग म ⩓ म म ψ रे सा એ છેલ્લો ટુકડો લેવાથી આ રાગ પૂરો થાય છે. હવે એ આલાપ નીચે સ્વતંત્રપણે આપવામાં આવે છે.

नि ψ रे ग म ⩓ म ग म ψ ध नि सां नि ψ ध म ⩓ म ग ψ रे सा नि ψ रे ग म

હવે આ રાગની ખાસિયત આપણે જોઈ ગયા. બીજા રાગોનું વિવેચન આવતા અંક માટે મોકૂફ રાખીએ.

મધપૂડો: વર્ષ ૫, અંક ૫માંથી.

સાયંગેય રાગો

સાયંગેય રાગોમાં સૂર્યાસ્ત સમયની આસપાસના રાગોનો સમાવેશ થાય છે. સાધારણતઃ એ રાગોના સ્વરોમાં ઋષભ, ધૈવત કોમળ અને મધ્યમ તીવ્ર હોય છે. કોક કોક રાગોમાં ધૈવત શુદ્ધ પણ આવે છે. છતાં એ રાગો સાયંગેય જ રહે છે. હવે જે રાગો સાયંગેય તરીકે ઓળખાય છે, તેમાંથી થોડાક રાગોનો પરિચય અહીં આપું છું.

રાગ પૂર્વી — રાગ પૂર્વી પ્રસિદ્ધ છે. તે સંગીતજ્ઞોને બહુ જ પ્રિય હોય છે. તેમાં ઋષભ ધૈવત કોમળ, મધ્યમ તીવ્ર અને શુદ્ધ, એટલાનો પ્રયોગ થાય છે. બાકીના સ્વરો શુદ્ધ હોય છે. આ રાગમાં ગંધાર સ્વર ઉપર વધારે ભાર દેવાય છે. અર્થાત્ તેના સંવાદી સ્વર નિષાદ સ્વરનું મહત્ત્વ આ રાગમાં બહુ પ્રમાણમાં છે. બે મધ્યમનો પ્રયોગ હોવાથી આ રાગની એક વિશિષ્ટતા સચવાય છે. તેથી ગંધાર સાથે શુદ્ધ મધ્યમનો પ્રયોગ વિશિષ્ટતા ભોગવે છે. 'ग म ग' એ પ્રયોગ પૂર્વી રાગની એક ખાસિયત બતાવે છે. અને

કોઈ પણ તાન કે આલાપને અંતે, અથવા તો એકાદ આલાપના ખંડને અંતે 'ग म ग'નો પ્રયોગ ખાસ કરવામાં આવે છે. આ રાગના પૂર્વાંગમાં ગાંધાર સ્વર અને ઉત્તરાંગમાં નિષાદ સ્વર, એ બન્ને સ્વરોને ચમકતા રાખવા જોઈએ; અને આ બન્નેની વચ્ચેનો પંચમ સ્વર છૂટો રાખવાથી પૂર્વાંગ અને ઉત્તરરાંગની સંધિ બરાબર થાય છે. સાધારણતઃ પૂર્વી રાગનો આરોહ પંચમ રહિત એટલે 'नि रे ग ᕱ म ध नि सा', અને અવરોહમાં પંચમ ઉપરથી મધ્યમ તીવ્ર ઉપર આવી પછી 'ग म ग'નો પ્રયોગ કરી પડ્જ સુધી અવાય છે. એટલે કે 'सा नि ध प ᕱ म ग म ग रे सा' એમ અવરોહ થાય છે. આ રાગમાં શુદ્ધ મધ્યમનો જે પ્રયોગ થાય છે તે જો પ્રમાણ બહાર થશે તો તે રાગનો નાશ થવાનો છે. દાખલા તરીકે 'सा रे ग म प' એવો આરોહ શુદ્ધ મધ્યમનો કરવામાં આવે તો તે બરાબર નથી.

પૂરિયા ધનાશ્રી—બીજો એક પૂરિયા ધનાશ્રી રાગ છે. તેમાં પણ પૂર્વીના જેવા જ આલાપો આવવાથી તે રાગ આ રાગની સાથે સેળભેળ થાય છે. એનું કારણ, બન્નેમાં પંચમ સ્વરનું પ્રમાણ સરખું થઈ જવાથી ગોટાળો થાય છે. પરંતુ પૂરિયા ધનાશ્રી રાગમાં પંચમ સ્વર એ મુખ્ય સ્વર છે. અને તેમાં કેવળ તીવ્ર મધ્યમનો જ ઉપયોગ થાય છે. તેથી તે રાગ પૂર્વીથી છૂટો પડે છે. પૂર્વી રાગના આલાપો પૂર્વાંગપ્રધાન હોય છે. પૂરિયા ધનાશ્રીના આલાપો પંચમ-પ્રધાન હોવાથી એ આલાપો પંચમની આસપાસ રહે છે. આ રાગની એક સારેગમ નીચે આપું છું, કે જેથી એનું સ્વરૂપ ધ્યાનમાં આવશે. રે અને ધ સ્વર કોમલ સમજવા.

प प Λ म रे ग प Λ म ग रे सा, प प रे ग Λ म ध Λ म ग रे सा, सा प प Λ म प ध प Λ म ग Λ म रे ग, Λ म ध प, सा रे नि ध प, Λ म ग ध Λ म ग ध Λ म ग रे सा. प ध प प, Λ म प ध प, Λ म ग Λ म रे ग, Λ म ध Λ म सा, ध नि रे ग रे सा, नि रे नि ध प, Λ म ध Λ म ग Λ म रे ग, रे ग, Λ म ग रे सा.

આ વિસ્તાર તરફ જોતાં આરોહની અંદર સ્વરો વક્ર થાય છે, એમ જણાશે. જેમ ध प, ध Λ म ग, Λ म रे ग, नि ध सा नि ध प, नि ध सा रे नि ध, सा नि ध प, Λ म रे ग, रे सा.

તથાપિ આરોહમાં વિશેષતઃ ઉત્તરાંગના જ સ્વરો વક્ર થાય છે. અને અવરોહમાં Λ म रे ग એ ટુકડો એ રાગનું સૂચન કરે છે. આ રાગની અંદર મંદ્ર સપ્તકમાં नि ઉપર કંપ કોક વખત લેવાથી તે શોભે છે. મુખ્યતઃ પંચમ અને ઋષભ સ્વર આલાપોના જુદા જુદા ટુકડાઓમાં લાવવાથી એ રાગનું વૈશિષ્ટ્ય સચવાય છે. 'रे नि ध प Λ म ग Λ म रे ग, रे ग Λ म ध Λ म ग रे सा' એટલા સ્વરોથી આ રાગનું પૂરતું દર્શન થાય છે.

મધપૂડો: વર્ષ ૫, અંક ૬માંથી.

કેટલીક રાગરાગિણીની વ્યુત્પત્તિ

દેશકાળ પરત્વે મનુષ્યના આચારમાં તથા વિચારમાં જેમ જેમ ફરક પડે છે તેમ તેમ ભાષા પણ બદલાતી જાય છે. ચાલુ ભાષા અને જૂની ભાષાનાં બંધારણ તપાસવાથી આપણને ખબર પડશે કે, કેવી રીતે તેમાં ધીમે ધીમે ફરક પડે છે. જે સ્થિતિ ભાષાની છે, તે જ બધા વિષયની પરિભાષાની છે. સંગીતના જે જે રાગનાં નામ હાલમાં પ્રચલિત છે, તેમાં પણ ઉપરના ન્યાય પ્રમાણે જ ફરક થયેલો છે. આ લેખમાં રાગનાં નામમાં કેવો ફરક પડી ગયો તે બતાવવાનો પ્રયત્ન કરેલો છે. "રાગ" એ શબ્દનો હાલ જે રૂઢાર્થ છે, તે રૂઢાર્થ પ્રાચીન કાળમાં ન હતો એમ જણાય છે. કેમ કે સંગીત ઉપર મળી આવતો પ્રાચીનમાં પ્રાચીન ગ્રંથ 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર' છે. આ ગ્રંથમાં રાગ વિષે કંઈ પણ લખેલું જણાતું નથી. આ ગ્રંથમાં ગ્રામ, જાતિ, ઇત્યાદિનાં વર્ણન છે. ફક્ત એક બે જગ્યાએ અંશ સ્વરની વ્યાખ્યા આપતાં જણાવેલું છે કે,

"रागश्च यस्मिन्वसति यस्माद्वैव प्रवर्तते ।
मंद्रतारविषया च पंचस्वर परागतिः ॥
अनेक स्वर संयोगे योऽत्यर्थमुपलभ्यते ।
अन्यश्च बलिनो यस्य संवादी चानुवाधपि ॥

અધ્યાય ૨૮, શ્લોક, ૭૬-૭૭

આગળ ઉપર રાગ શબ્દનું એટલું બધું મહત્ત્વ વર્ણ્યું કે સંગીતમાં તેના વગર ચાલે જ નહિ. "रंजयतीति रागः" એ રાગની સાદી વ્યાખ્યા છે. પણ જેમાં કેવળ રંજન છે, એવા નાદને કંઈ રાગ ન કહી શકાય. રંજન એ રાગનેા પ્રધાન ગુણ છે. તેની સાથે બીજા કેટલાક ગુણેા તેમાં રહેલા છે. સંગીતરત્નાકરમાં પંડિત શારંગદેવ લખે છે કે,

"रंजकः स्वरसंदर्भः स रागः कथ्यते बुधैः" ।

અથવા

"योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्ण विशेषत
रंजको जनचित्तानां स रागः कथितो बुधैः ॥

"મતંગ"

રાગ શબ્દને માટે આટલું વિવેચન બસ છે. હવે મુખ્ય રાગ કેટલા હતા, અને તેમાંથી બીજા કેટલા રાગ ઉત્પન્ન થયા, એ વિષય ઉપર આપણે આવીશું. હાલમાં ગાયક લેાકેા જે રાગ ગાય છે, તે દેશી રાગ તરીકે ઓળખાય છે. રાગ એટલે દેશી રાગ, એ જ હાલ અર્થ લેવેા. પ્રાચીન સમયમાં ગ્રામ રાગની વ્યવસ્થા હતી, અને તે વ્યવસ્થા મુસલમાનેા આવ્યા ત્યાં સુધી ચાલુ હતી એમ જણાય છે. ગ્રામ રાગથી જુદી ૭ રાગ અને છત્રીસ

રાગિણીની એક વ્યવસ્થા હિંદુસ્તાનમાં મુસલમાન લોકો દાખલ થયા પહેલાં જ ચાલુ હતી. ગ્રામ એટલે સ્વરસમૂહ—સપ્ત સ્વરનો કોઈ પણ થાટ નિયમિત કરીને ફરી પાછું તે જ સપ્તકમાં પ્રત્યેક સ્વરને ષડ્જ કલ્પીને જુદા જુદા ઢાળ કાઢવાની જે રીત તે જ ગ્રામરાગની વ્યવસ્થા હશે. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓની કલ્પનામાં એક તત્ત્વ થોડાક ફરકની સાથે છે. મુખ્ય જે છ રાગ છે તે મુખ્ય છ થાટ જ છે. અને જે જે રાગની છાયા અગર થાટ ઉપરના છ રાગોમાંથી એકાદ રાગની સાથે મળે છે, તે રાગ તે મુખ્ય રાગની ભાર્યા કલ્પી હશે એમ લાગે છે. હાલમાં એ છ રાગ છત્રીસ રાગિણીઓની પ્રથા વ્યવહારમાં નથી. અસ્તુ.

હાલમાં જે રાગનાં નામો પ્રચલિત છે, એમાંનાં કેટલાંક નામો નીચે આપીએ છીએ.

યમન કલ્યાણ—યમન રાગ વિષે સહેજ મતભેદ છે. કોઈ કહે છે, "યમન" નામ પર્શિયન શબ્દ ઈમન ઉપરથી આવ્યું છે. તે એમ કહે છે કે આ રાગ અમીર ખુશરૂએ પ્રચારમાં આણ્યો. એટલું ખરું છે કે અલ્લાઉદ્દીનના સમયમાં અમીર ખુશરૂ કરીને એક વિદ્વાન ગાયક પંડિત થઈ ગયો. આ પંડિતે નવા નવા રાગો શોધી કાઢીને તે પ્રચારમાં આણ્યા એમ કહેવાય છે. એ જ પંડિતના સમયમાં ગોપાલ નાયક કરીને એક દક્ષિણી પંડિત કહે છે કે "यमनराग" એ દક્ષિણી રાગ "યમુનાકલ્યાણ"નો એક પ્રકાર છે. કેટલાક સંગીતના જૂના ગ્રંથમાં આ નામ દેખાય છે પણ ખરું. બાકી દક્ષિણ અને ઉત્તરના પ્રચાર તરફ જોતાં ઉત્તરનો કલ્યાણ રાગ દક્ષિણના કલ્યાણ રાગની સાથે મળતો

આવે છે. દક્ષિણના "રાગલક્ષણ" નામના ગ્રંથમાં કલ્યાણ થાટને મેઘકલ્યાણી નામ આપ્યું છે. હૃદયકૌતુક, રાગતરંગિણી ઇત્યાદિ ગ્રંથોમાં :

"इमन: स्वरसंस्थानशुद्धकल्याण ईरितः" ।

આવો ઉલ્લેખ છે.

ભુપાલી—કેટલાક ગ્રંથમાં આ રાગનું નામ "ભુપાલ" છે. હાલમાં કોઈ લોકો એને ભુપાલીને બદલે ભોપાલી કહે છે. મરાઠીમાં ભુપાલી કરીને કેટલાંક ભજનો સવારમાં વહેલાં ગવાય છે. એ ભજનોનો રાગ ભુપાલી રાગની સાથે જ મળતો આવે છે. પ્રાચીન ગ્રંથમાં આ રાગનું ધ્યાન આપેલું છે. તેમાં ભુપાલિકા એમ શબ્દ છે; જેમ કે, "भुपालिकेऽयं रसशांतियुक्ता." આગળ ઉપર ભુપાલિકા શબ્દમાંથી કા એ અક્ષર ઊડી ગયો, અને ભુપાલી એટલું જ રહ્યું એમ જણાય છે.

હમીર—એનું પહેલું નામ "હંબીર" હતું, તેમાંથી "હમ્મીર" અને પછી "હમીર" થયું.

કામોદ—કેટલાક જૂના ગ્રંથમાં કાંબોદી કરીને રાગ આવે છે. અને કોઈ જગ્યાએ કામોદી શબ્દ મળે છે. કામોદી ઉપરથી જ હાલનું કામોદ થયું હશે. આ રાગની બાબતમાં, તે રાગ કૌમુદીમાં એટલે ચંદ્રપ્રકાશમાં ગાવા જોગ છે, એમ વર્ણન આવેલું છે. એ ઉપરથી કદાચ "કામોદ" નામ પડયું હશે.

છાયાનટ—નટ શબ્દને બદલે પહેલાં નાટ હશે. સંસ્કૃત ગ્રંથમાં "છાયાનંદ" નામ આવે છે. નાટ અને નટ

એક જ છે. ગ્રંથમાં "છાયાનંદ" નામ આવે છે તે નટ રાગ કરતાં જુદો છે. છાયાનટ રાગ એ મિશ્ર રાગ છે.

બિલાવલ—આ રાગ બહુ પ્રાચીન છે. જૂના ગ્રંથોમાં "બિલાવલી, બિલાવલ, વેલાવલી, વેલાવલ" એવાં નામો આવે છે. વેરાવળ એટલે સોરઠી સોમનાથનું સ્થાન જ્યાં છે તે જગ્યા.

પ્રાચીન કાળમાં વેરાવળનું બહુ મહત્ત્વ હતું. તે વખતે આ રાગની ઉત્પત્તિ થયેલી હશે. સંગીતરત્નાકરમાં કકુભ નામના ગ્રામ રાગની "વિભાષા" જે ભોગવર્ધિની વર્ણવેલી છે, તેમાંથી વેલાવલી નીકળી છે, એમ લખેલું. કેમ કે :

तज्जा वेलावली तारधा गमंद्रा समस्वरी

એ ઉપરથી સિદ્ધ થાય છે, કે વેલાવલી રાગ કકુભ ગ્રામ રાગમાંથી જ નીકળ્યો છે. હાલમાં કકુભ બિલાવલ કરીને એક રાગ, તેમ જ હાલમાં દક્ષિણમાં "બિલહરી" કરીને જે રાગ પ્રચારમાં છે, તે ઉત્તરના "બિલાવલ" રાગની સાથે ઘણે અંશે મળે છે.

બિલાવલમાં અલ્હૈયા બિલાવલ કરીને હાલમાં એક ભેદ ગણાય છે. અલૈયા એ ફારસી શબ્દનું રૂપાન્તર છે. મૂળ ફારસી શબ્દ "અલાહિદા" એટલે જુદા, ભિન્ન એવા અર્થનો છે. પછી અલાહિદા, અલહિયા, અલૈયા, અલ્હૈયા, ઇત્યાદિ પર્યાય થયેલા છે. અલ્હૈયા બિલાવલ એટલે ભિન્ન બિલાવલ.

બિલાવલનો બીજો એક ભેદ છે, તેને "સરફરદા" કહે છે. એ "સરફરદા," મૂળ શબ્દ "સર પરદ" ઉપરથી આવેલો જણાય છે. મોગલ બાદશાહ અકબરના સમયમાં

થયેલા પંડિત પુંડરીક વિઠ્ઠલ, વેલાવલીનાં લક્ષણ આપતાં સરપરદ શબ્દનો ઉલ્લેખ કરે છે. જેમ કેઃ—

"धा धं ताशारिधावा" सरपरददुता "सत्कुराई सहाया" 'રાગમાલા' તેમ જ "રાગમંજરી" નામના ગ્રંથમાં પંડિત પુંડરીક વિઠ્ઠલ, વેલાવલી એટલે બિલાવલનું યાવની નામ "સરપરદ" છે, એવો ઉલ્લેખ કરે છે. જેમ કે "सर्वदोऽथ बिलावले".

મલવા કેદાર—એમાં કેદાર એ નામ બહુ પ્રાચીન છે, અને તે અત્યાર સુધી ચાલી આવ્યું છે. "મલવા કેદાર" એ મિશ્ર નામ છે. મલવા શબ્દ મૂળ મહુરવા શબ્દ ઉપરથી થયેલો છે. પછી મહુલવા, મુલવા અને મલવા એવી રીતે રૂપો થયેલાં છે.

પૂર્વી—આ નામ જૂનું છે. ગ્રંથમાં "પૌરવી" નામ આપવામાં આવ્યું છે. હિંદી શબ્દો "પુરબી, પૂરવી" એવા થયેલા છે.

ગૌરી—ગૌડી શબ્દ કેટલાક ગ્રંથમાં છે. "સ્વરમેલ-કળાનિધિ"માં ગૌળી શબ્દ છે.

મારવા—દક્ષિણમાં મારૂવ એ નામ છે. એ નામ સંગીત "સારામૃત"માં મળે છે.

હિંડોલ—હિન્દોલ શબ્દ છે. કોઈ જગ્યાએ "હિંદોલક" જોવામાં આવે છે.

માલકંસ—"માલવ કૈશિક" ગ્રામરાગથી "માલકંસ" રાગની ઉત્પત્તિ થયેલી જણાય છે. કેમ કે, સં.દર્પણમાં "वीरैर्वृतोवीर कमालमाला मालीम तो मालव कौशिकोऽयं" એવું ધ્યાન આ રાગનું છે.

મલ્હાર—મલહરી, મલ્લારી, મલ્હારી, મલ્હાર એવાં રૂપો થયેલાં છે.

રામકલી—"રામક્રી, રામકરી" જોવામાં આવે છે. એ ઉપરાંત જે જે રાગ ખાસ લોકપ્રિય થયેલા હોય તે તે રાગને તે તે દેશનાં નામો મળેલાં છે. જેમ કે, સૌરાષ્ટ્ર =સૌરાષ્ટ–સોરઠ, ગુર્જર ઉપરથી ગુર્જરી (તોડી), દ્રાવિડ ઉપરથી દ્રાવિડી, સિંધ ઉપરથી સૈંધવી, સિંધવી, મુલતાન (શહેર) ઉપરથી મુલતાની, પંજાબ ઉપરથી પંજાબી, કર્ણાટક ઉપરથી કર્ણાટકી અથવા કાનડા, બંગાલ ઉપરથી બંગાલી રાગ. (આ રાગ ભુપાલી સાથે મળે છે.)

અત્યારે આપણે આટલા રાગોનો જ વિચાર કરી પૂરું કરીએ.

વિનિમયઃ વર્ષ ૧, અંક ૩માંથી.

મલ્હાર રાગ

ચોમાસામાં મલ્હાર રાગ ગમે તે વખતે ગવાય છે. તે રાગનું ગાન ધરતી ઉપર વરસાદ પાડે છે, મેઘનો કડકડાટ કરાવે છે, વીજળીનો ચમકાર દેખાડે છે, અને પૃથ્વીને જલમય કરે છે. આવી મલ્હાર રાગની પ્રતિભા છે, એમ પુરાણા ગવૈયાઓ તથા સંગીતશાસ્ત્રીઓ કહે છે. એ કેમ થતું હશે? કેવળ ગાયનથી પંચ મહાભૂતો ઉપર અસર થતી હશે? આપણા ગુજરાતમાં વડનગરની એક બાઈ વિષે એવી દંતકથા ચાલે છે કે, એ બાઈ સંગીતમાં અત્યંત નિષ્ણાત હતી. એક સમે ગુજરાતમાં તાનસેન આવ્યો હતો. તેને પણ પોતાનો મલ્હાર રાગ ગાઈને નવા વરસાદનું પાણી પાડીને તે બાઈએ નવરાવ્યો હતો. આ ચમત્કારના મૂળમાં શું હશે તે ઈશ્વર જાણે.

મલ્હાર રાગનાં ગાયનો તપાસતાં તેમાંનાં ઘણાંખરાં ગાયનોમાં ચોમાસાનું જ વર્ણન હોય છે. અને એ વાત બહુ પુરાતન કાળનાં ગાયનોમાં પણ મળી આવે છે. એ

ઉપરથી અત્યાર સુધી આપણા લોકોની માન્યતા એવી થઈ ગઈ છે કે, મલ્હાર રાગ એ ચોમાસાને વધાવે છે.

મલ્હાર રાગ એ ગાયનના છ મુખ્ય રાગોમાંનો એક છે. 'હનુમન્ત'મત પ્રમાણે તે છ રાગનાં નામો ભૈરવ, કૈશિક, હિંડોલ, દીપક, મેઘ અને શ્રી, એ પ્રમાણે છે. મેઘ એ રાગનું નામ વરસાદનું સૂચક છે. મેહ આવ્યો એટલે વરસાદ વરસ્યો. ફૂલ પાંદડાં ફૂટવા માંડ્યાં. સૃષ્ટિમાં જે અનેકવિધ સૌંદર્ય હોય છે, તેનું વર્ણન કરવા મેઘ રાગ જેવો સુંદર અને અનુકૂળ બીજો એક પણ રાગ નથી. મેઘ રાગનાં ગાયનો ગંભીર પ્રકૃતિનાં હોય છે. તેમાં મુખ્યત્વે કરીને અદ્દભુત, વીર અને વિપ્રલંભશ્રૃંગાર અને ભક્તિ એ ચાર રસો આવી શકે છે. મલ્હાર રાગનાં 'ધ્રુપદ' પ્રકારનાં ગાયનો ગાંભીર્ય પ્રકટ કરે છે. બીજાં 'ખ્યાલ'નાં ગાયનો શ્રૃંગાર, વીર અને અદ્દભુત રસોનું દર્શન કરાવે છે. 'જલદ' લયનાં ગાયનો અને વિશેષ કરીને તરાણાઓ વીજળીનો ચમત્કાર અને મેઘની ગર્જનાઓને યાદ કરાવે છે.

વર્ષમાં ઋતુ પરત્વે વસંત, ગ્રીષ્મ, વર્ષા, શરદ, હેમંત, શિશિર એ છ ભાગ હોય છે. તે જેવી રીતે મોસમને લીધે વ્હેંચાઈ ગયા છે, તેવી જ રીતે ઉપર કહેલા છ મુખ્ય રાગો એક એક ઋતુમાં તે તે ઋતુની મોસમની અનુકૂળતા પ્રમાણે ગોઠવાઈ ગયા છે. એટલે કે છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓની વ્યવસ્થા ઋતુ પરત્વે કરવામાં આવે છે. જુદી જુદી મોસમમાં જે જે સ્વરો અનુકૂળ હોય, અથવા તો જે જે સ્વરો જે જે મોસમમાં પોતાની ખાસ અસર કરતા હોય, તે તે સ્વરોને ગોઠવીને તેમને અમુક જ સમયે ગાવાથી

મન ઉપર વિશેષ જાતની અસર થાય છે. એનો અનુભવ આપણને ઘણી વાર થાય છે. દાખલા તરીકે, એક ભજન અથવા તેની સુરાવટ રાત્રે મારા ઉપર જે અસર કરશે તે જ જાતની અસર સવારે થશે જ એમ નથી હોતું. તેનું કારણ ગાનારની પ્રકૃતિ તથા સાંભળનારની વૃત્તિ એટલું જ નહિ, પણ હવાના ફેરફારને લીધે અવાજનાં આંદોલન ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં થાય છે તેથી જ અસરમાં ફરક પડે છે.

અવાજનાં આંદોલનની અસર આવી રીતે થાય છે, એ આપણા શાસ્ત્રકારોએ પણ જોયું. આધુનિક આંદોલન-શાસ્ત્રની તેઓને ખબર હતી એમ મારો કહેવાનો ઉદ્દેશ નથી. જેમ આંદોલનની બધી વસ્તુઓ ઉપર અસર થાય છે, તેમ સંગીતમાં બધાં સાધનો ઉપર અસર થવી જોઈએ. આટલું જ આપણા શાસ્ત્રકારોને માટે સમજવું બસ હતું. તેઓએ જોઈ લીધું અને અનેક રાગરાગિણીઓનું વર્ગીકરણ જાતજાતની મોસમ તરફ દૃષ્ટિ રાખીને કર્યું. વસંત રાગ વસંત ઋતુમાં ગમે તે વખતે ગવાય છે. એ પણ આપણા શાસ્ત્રકારોની વિચારસરણી બતાવે છે. ગુજરાતમાં ભક્ત કવયિત્રી મીરાંબાઈએ પોતાનું એક સુંદર ગાયન મલ્હાર રાગમાં રચ્યું છે:

बरसे बुंदरिया सावनकी
सावनकी मन भावनकी
नन्ही नन्ही बुंदन मेहा बरसे
सीतल पावन सोहावनकी

રાગ મલ્હાર અને રાગ મેઘ એ બન્ને રાગો એક નથી. પ્રાચીન સંગીતમાં મલ્હાર રાગ મેઘ રાગની ભાર્યા

તરીકે મનાયેા છે. તેથી તે બન્ને રાગરાગિણીમાં થેાડું સામ્ય હશે એમ લાગે છે. હાલમાં તેા એ બન્ને રાગમાં થેાડું સામ્ય જોવામાં આવે છે. કદાચ પ્રાચીન કાળનાં રાગરાગિણીઓનું આ એક અવશેષ રહેલું ન હેાય? હાલમાં જે મેઘ રાગ ગવાય છે, તેમાં કેાઈક કેાઈક વિદ્વાન પુરુષેા ગાંધાર અને ધૈવત એ બન્ને સ્વરેા વર્જ્ય કરીને ગાય છે. તેથી મેઘ રાગમાં સારંગનેા આભાસ થાય છે. પરંતુ સારંગને ટાળીને પણ ઉપલા બે સ્વરેા વર્જ્ય કરીને તે રાગ સારી પેઠે ગાઈ શકાય છે.

મધપૂડેા: વર્ષ ૩, અંક ૨માંથી.

ભૈરવ અને શ્રી રાગ

આર્ય સંગીત ઉપર પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન કાળમાં સંસ્કૃત અને દેશી ભાષામાં જેટલા ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થયા છે, તેમનું નિરીક્ષણ કરતાં દેખાશે કે પ્રાચીન અને અર્વાચીન લેખકોએ તત્કાલીન પ્રચલિત રાગોની ચર્ચા પોતપોતાના ગ્રંથોમાં કરી છે, પણ તેની સાથે તેમના સ્વરોનું યથાર્થ સ્પષ્ટીકરણ કર્યું નથી. સ્વરાધ્યાય અને રાગાધ્યાયની વચ્ચે એક જાતની સાંકળ જોઈએ, તે આપી નથી. પ્રાચીન પદ્ધતિનું ગાયન, તેમાંથી નીકળતી ગ્રામરાગપદ્ધતિ, ગ્રામરાગપદ્ધતિમાંથી વિકસિત થયેલી ભાષાવિભાષા, ક્રિયાંગ વગેરે ગાયનપદ્ધતિ, ત્યાર પછીના છ રાગ, છત્રીસ રાગિણી, તેમનાં પુત્ર અને પુત્રભાર્યા વગેરે રાગપ્રપંચપદ્ધતિ અને આ બે ત્રણ સૈકાં દરમિયાન પ્રચલિત થયેલી ગાયનપદ્ધતિ — આ બધાનું વિવેચન તે ગ્રંથોમાં છે. જાતિનું ગાયન અને ગ્રામરાગપદ્ધતિ નષ્ટ થઈ અને બધું જ ગાયન એક ષડ્જગ્રામમાં જ ગાવાની નવીન પદ્ધતિ શરૂ થઈ, ત્યારથી મેળપદ્ધતિનો સ્વીકાર આપણા

ગ્રંથકારોએ કરેલો છે. તે પહેલાં છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓનો પ્રચાર ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં ઘણે ભાગે હતો, એમ દેખાય છે; પણ તે છ રાગો એટલે મુખ્ય છ મેળ જ હતા કે કેમ, તેનો સ્પષ્ટ ખુલાસો રાગરાગિણીઓના ગ્રંથોમાં કરેલો નથી.

પ્રારંભમાં એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ કે, પ્રાચીન ગ્રંથોમાં જે છ રાગોનાં નામો મળે છે તેમાં એકવાક્યતા નથી. રાગરાગિણીઓના આ ભાર્યાપુત્રોના વર્ગીકરણ વિષે પણ એકમત નથી. તેમાં શિવમત, હનુમાનમત, રાગાર્ણવમત, કલ્લિનાથમત, ભૈરવમત ઇત્યાદિ અનેક મતો છે. સંસ્કૃત ગ્રંથોનો આધાર લઈને કેટલાક પર્શિયન ગ્રંથકારોએ પણ રાગરાગિણીઓ વિષે જુદા જુદા મતો પ્રગટ કર્યા છે. ઉત્તરમાં સંગીતદર્પણ અને સંગીતપારિજાત નામના બે મુખ્ય સંગીતગ્રંથો છે. તેમાં હનુમાનમત છે, એમ તે ગ્રંથોમાં કહેલું છે. તેમાં કેટલા મતોની ચર્ચા કરેલી છે, કેટલાં રાગરાગિણીઓનું વિવેચન છે અને તેમાં અને અત્યારનાં રાગરાગિણીઓમાં કેટલું સામ્યાસામ્ય છે, તે જોઈશું.

હનુમાનમત પ્રમાણે ભૈરવ, કૈશિક (માલવકૈશિક), હિંડોલ, દીપક, શ્રી અને મેઘ આ છ રાગ છે. એમાંના ભૈરવ, માલવકૈશિક એટલે માલકંસ, હિંડોલ, શ્રી, આ ચાર રાગો બધાને પરિચિત છે. પણ મેઘ અને દીપક વિષે બહુ ઓછા લોકો જાણે છે. મેઘ મલ્હારનો જ એક પ્રકાર છે. દીપક રાગ વિષે મતભેદ છે. કેટલાક તેને કલ્યાણ જેવો, કેટલાક પૂર્વી જેવો, અને કેટલાક ધનાશ્રી જેવો માને છે. પહેલાં ભૈરવનો વિચાર કરીએ.

ભૈરવ

આ રાગમાં હમણાં સાતેય સ્વર લેવામાં આવે છે. તેમાં ઋષભ અને ધૈવત સ્વર કોમળ છે. ધૈવત સ્વર મુખ્ય છે, અને તેના પર આંદોલન પણ હોય છે. સામાન્ય રીતે આ રાગનો પ્રયોગ सा ग म ψ ध नि सा नि ψ ध प, म ग, म ψ रे, सा આવી રીતે થાય છે. એમાં સાતેય સ્વર આવે છે તેથી એને સંપૂર્ણ રાગ કહેવાય છે. હવે એનું જો બારીકાઈથી પરીક્ષણ કરીશું તો દેખાશે કે આરોહમાં रि प સ્વરો અંશતઃ વર્જ્ય છે. એ વાત પ્રાચીન ભૈરવ રાગનો એક અવશેષ છે તેનો પુરાવો થઈ શકે તેમ છે. કારણ, પ્રાચીન ભૈરવની વ્યાખ્યામાં ભૈરવ રાગ ઓડવ એટલે પાંચ સ્વરોનો છે, અને તેમાં ઋષભ અને પંચમ સ્વર વર્જ્ય છે, એમ કહેલું છે.

સંગીતપારિજાતમાં તો ધૈવત કોમળ હોય છે, એમ સ્પષ્ટ કહેલું છે. સંગીતસમયસાર, સંગીતરત્નાકર, દર્પણ-પારિજાત વગેરે ગ્રંથોમાં ભૈરવને ઓડવ કહેલો છે. ત્યાર પછી ભૈરવમાં ફરક થયો છે, એમ દેખાય છે. કારણ કે પછીના સમયમાં તે ષાઢવ અને સંપૂર્ણ થયેલો જણાય છે.

સ્વતંત્ર સંપૂર્ણ રાગોમાં ઓડવ સ્વરૂપ જ મુખ્ય દેખાય છે. દા. ત.

ભૈરવ — सा ग म ψ ध नि सा नि ध ψ ध म ग म ग सा

આસાવરી — सा रे म प ψ नि सा

ભૈરવી — नि सा ग म ध नि सा

બિલાવલ — सा ग प ध नि सा

તોડી — ध सा रे ग म ध सा

મુલતાની — सा ग म प नि सा

પૂર્વી — नि रे ग म ध नि

કલ્યાણ — नि रे ग म ध नि

બિહાગ — नि सा ग म प नि

કેદાર — सा म प सा

દેસ — सा रे म प नि सा

કામોદ — सा रे △ म प नि सा

હમીર — सा ग म ध सा

નટ — सा रे ग म प सा प रे सा

પૂરિયા — नि रे ग म ध नि

બાગેશ્રી — नि सा ग म ध नि

ઉપરની યાદી પરથી દેખાશે કે રાગને આવશ્યક એવા પાંચ જ સ્વર હોય છે. તેમને કાયમ રાખીને બીજા સ્વરો એવી રીતે દાખલ કરવામાં આવે છે કે જેથી રસહાનિ ન થાય, બલ્કે રસપુષ્ટિ થાય. એવી રીતે એક અથવા બે સ્વર દાખલ થવાથી ષાડવ અને સંપૂર્ણ એવા બે પ્રકારો થાય છે. પણ રાગનું મુખ્ય સ્વરૂપ ઓડવ જ હોય છે. આ દૃષ્ટિએ મુખ્ય છ રાગોનું સ્વરૂપ ઓડવ હોય છે, એમ પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ કહ્યું હશે. પ્રસ્તુત ભૈરવ રાગમાં ઋષભ અને પંચમ વર્જ્ય કરવાનું કહ્યું છે. ભૈરવ રાગ પ્રાચીન પરંપરાથી ચાલતો આવ્યો છે, અને તે બૃહદ્દેશી અને રત્નાકર જેવા

પ્રાચીન ગ્રંથોમાં વર્ણવ્યો છે. આ રાગ પ્રાચીન ભિન્ન ષડ્જ નામના ગ્રામ રાગમાંથી નીકળ્યો છે અને ભિન્ન ષડ્જમાં પણ ઋષભ પંચમ વર્જ્ય કરવા કહેલું છે. ગાંધાર અને નિષાદને અનુક્રમે અંતર અને કાકલી કહ્યા છે. અંતર અને કાકલી સ્વરોને અર્વાચીન ભાષામાં શુદ્ધ ગંધાર અને શુદ્ધ નિષાદ કહેલ છે. હવે રહ્યો ધૈવતનો પ્રશ્ન. તેને વિષે પણ સંગીતદર્પણમાં 'ધૈવત વિકૃત છે' એમ કહેલું છે, અને સંગીતપારિજાતમાં તે ધૈવત કોમળ છે, એમ સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું છે. તેથી હવે ભૈરવ રાગનું સ્વરૂપ ઓડવ, અને પ્રાચીન સ્વર — ષડ્જ, ગાંધાર શુદ્ધ, મધ્યમ શુદ્ધ, ધૈવત કોમળ, અને નિષાદ શુદ્ધ—એવું થયું. બધા પ્રાચીન ગ્રંથકાર કબૂલ કરે છે કે ભૈરવ ઓડવ રાગ છે. આગળ જતાં તેનું સ્વરૂપ ષાડવ, ઓડવ થયું. કોમળ ધૈવતનો સંવાદી સ્વર કોમળ થયો અને તે ભૈરવમાં દાખલ થયો. એમ ષાડવ સ્વરૂપ થયા પછી પંચમ પણ આવ્યો, અને આખરે એ જ રાગ સંપૂર્ણ થયો. આજે તેનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ પ્રચલિત છે. સંગીતકલ્પદ્રુમમાં ભૈરવ રાગનાં ઓડવ, ષાડવ અને સંપૂર્ણ આ ત્રણેય સ્વરૂપના દાખલા આપ્યા છે. પ્રાર્થના માટે આ રાગ અનુકૂળ છે, એમ કહેલું છે. કેમ કે કોમળ ધૈવત પરથી પંચમ ઉપર અને મધ્યમથી કોમળ ઋષભ પર મીંડમાં જે સ્વર લેવાય છે, તેથી શાંત અને ગંભીર વાતાવરણ ઉત્પન્ન થાય છે. મધ્યમ સ્વરનું ગાંભીર્ય તો પ્રસિદ્ધ છે જ.

સંગીતસમયસારમાં શ્રી રાગને ટક્ક રાગનું અંગ માનવામાં આવ્યું છે. સંગીતસમયસારમાં આપેલું લક્ષણ આમ છે :

शुद्धषाडवरागाङ्गं शुद्धवङ्गालसंज्ञकः ।
(ना? न्या) सांशो मध्यमेनास्य प्रहर्षे विनियोजनम् ॥

ટક્ક રાગ ગ્રામ રાગ છે. તેમાં ગાંધાર, નિષાદ અંતર અને કાકલીના છે, એમ કહેલું છે. એટલે અત્યારના આ બન્ને સ્વર શુદ્ધ થયા, પણ શ્રી રાગમાં પણ ભૈરવની જેમ ઋષભ પંચમ વર્જ્ય છે, એમ કહેલું છે. મૂર્છના ધૈવતની છે, અને તે મૂર્છનાથી આવતો ધૈવત પણ કોમળ છે. પંચમની જગ્યાએ તીવ્ર મધ્યમ અને મધ્યમ શુદ્ધ આવે છે. ઋષભ કોમળ હોય છે. મૂર્છનાસ્વર નીચે મુજબ છે:

ध २ नी ४ सां ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ धं

એનો અર્થ એમ થયો કે ધૈવતને 'સા' માનીએ તો પહેલાંની જેમ આવતા સ્વર નીચે મુજબ છે:

सा २ रे ४ ग ३ म २ प ४ ध ४ नी ३ सां

એમાં દેખાશે કે ષડ્જ શુદ્ધ, ઋષભ કોમળ, ગાંધાર કોમળ, મ શુદ્ધ, મ તીવ્ર, ધૈવત કોમળ, નિષાદ કોમળ આટલા સ્વર આવે છે. તેમાંના ગાંધાર અને નિષાદ અંતર અને કાકલી હોવાથી તેમને વિષે પ્રશ્ન નથી. ઋષભ ધૈવત કોમળ છે, બન્ને મધ્યમ છે. એટલે પંચમની જગ્યાએ આવતા તીવ્ર મધ્યમ અને ઋષભ છોડી દઈએ તો બાકીના સ્વર सा, ग (શુદ્ધ), म (શુદ્ધ), ध (કોમળ), नि (શુદ્ધ) અને सां આટલા આવે છે, અને તે ભૈરવની જેમ હોય છે. તેથી શ્રી રાગ પણ ભૈરવની જેમ ઓડવ થયો. સંગીત-રત્નાકરમાં શ્રી રાગનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે કર્યું છે:

षड्जे षाडजी समुद्‌भूतं श्रीरागं स्वल्पपंचमम् ।

સામાન્ય રીતે રત્નાકર ગ્રંથ દક્ષિણના રાગોનું વિવેચન કરે છે. પણ તેમાં આ રાગ ટક્ક રાગમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે એવો ઉલ્લેખ નથી. તેથી રત્નાકરના મત પ્રમાણે તેમાં અંતર ગાંધાર અને કાકલી નિષાદ લઈ શકાય તેમ નથી. એટલે આ રાગમાં કોમળ ગાંધાર અને કોમળ નિષાદ જ આવે, એવો આ ગ્રંથનો મત દેખાય છે. તે સિવાય ષાડ્જ જાતિની મૂર્છનામાં ત્રણ શ્રુતિના ઋષભ ધૈવત આવે છે. આ બધા પુરાવા પરથી એવું કહી શકાય તેમ છે કે, શ્રીરાગ વિષે રત્નાકરનો આધાર લઈ શકાય એમ નથી. દક્ષિણના શ્રીરાગને માટે તે કદાચ લાગુ પડતો હોય.

સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ

સંસ્કૃતમાં 'તલ્' ધાતુ છે, એ ઉપરથી તાલ શબ્દની ઉત્પત્તિ થઈ છે. तालस्तल प्रतिष्ठायां, એટલે તાળી મારવાથી જેની પ્રતિષ્ઠા થાય છે તે તાલ. બે હાથથી તાળી વગાડવી એ તાલ છે. તાલ એ ઘર્ષણ છે. કોઈ પણ બે વસ્તુના એકબીજા પર પડવાથી જે આઘાત થાય છે તે તાલ છે. પણ શાસ્ત્રમાં આવું ઘર્ષણ કે તાળી પડે તેને તાલ નથી કહેતા, પણ તેની વિશેષ વ્યાખ્યા કરેલી છે. તાળી પાડવામાં કોઈ પણ જાતનું પ્રમાણ સચવાયેલું હોય તો જ તે બરાબર તાલ કહેવાય. આ પ્રમાણને 'લય' કહેવામાં આવે છે. લય એ તાલનો પ્રાણ છે.

લય ત્રણ પ્રકારના છે. દ્રુત, મધ્ય અને વિલંબિત. વૈદિક ભાષામાં તેને વૃત્તિ કહેવામાં આવે છે. 'ઋગ્વેદ પ્રતિશાખ્ય'માં તેનો ઉલ્લેખ નીચે પ્રમાણે છે:

'तिस्रो वृत्तिरुपदिशन्ति वाचो विलम्बतां मध्यमां द्रुतां च।
तिस्रोवृत्तिर्बीच उपदिशान्सि आचार्याः।

પછી વૃત્તિનો અર્થ લય થઈ ગયો.

હવે દ્રુત, મધ્યમ અને વિલંબિત એ ત્રણ પ્રકારના લય પર આવીએ. દ્રુત એટલે ત્વરિત; જેની ગતિ ઉતાવળી છે તે દ્રુત. વિલંબિત એટલે જેમાં એકદમ ધીમી ગતિ હોય તે. અને જેની ત્વરિત પણ નહિ ને ધીમી પણ નહિ, એવી વચલી ગતિ તે મધ્યમ. દાખલા તરીકે ૧૬ આંકડા ૧૬ સેકન્ડમાં ગણવા તે મધ્યમ, ૮ સેકન્ડમાં ગણવા તે દ્રુત અને ૩૨ સેકન્ડમાં ગણવા તે વિલંબિત. એ ઉપરથી સમજી શકાય છે કે દ્રુતથી મધ્યમ લય બમણો વખત લે છે. અને મધ્યમ કરતાં વિલંબિત લય બમણો વખત લે છે.

કાળ માપવાને માટે આપણા શાસ્ત્રકારોએ એક માપ નક્કી કર્યું છે. તેને માત્રા કહેવામાં આવે છે. એક સેકંડે એક માત્રા ગણીએ તો ચાલે. એ માત્રાના અર્ધ, પા, $\frac{1}{8}$, ઇત્યાદિ ભાગોનાં દ્રુત, અણુદ્રુત, અણુઅણુદ્રુત ઇત્યાદિ નામો છે. તેમ જ બે માત્રાને ગુરુ, ત્રણ માત્રાને પ્લુત અને ચાર માત્રાને ચતસ્ત્ર કહેવાય છે.

હવે સ્વરની સાથે આવી માત્રાઓનો કેવી રીતે સંબંધ આવે છે, તે આપણે જોઈએ.

આપણે કોઈ પણ સ્વર ગાઈએ તો તેને લંબાવવાની મર્યાદા હોય છે. મર્યાદા એટલે મિતિ, માપ, કે અમુક એક કાળ. કોઈ પણ મનુષ્ય થોભ્યા વિના સ્વર લંબાવ્યા જ કરે એ બનવું જ અશકય છે. માટે જ સ્વરને લંબાઈ કે પહોળાઇ થાય છે. અનેક સ્વરોની રચનાથી રાગ થાય છે. તેનું પણ રહસ્ય લંબાઈ કે પહોળાઈમાં છે. સ્વરોનું અલ્પત્વ ને બહુત્વ ફેરવવાથી રાગમાં ફરક પડે છે. તે પણ એ જ બતાવે છે. દાખલા તરીકે, બિહાગ રાગમાં આરોહમાં ઋષભ ને

ધૈવત સ્વર વર્જ્ય છે, અને તે અવરોહમાં સંપૂર્ણ છે. પણ અવરોહમાં જે ધૈવત કે ઋષભ લેવામાં આવે છે, તે બહુ જ અલ્પ પ્રમાણમાં લેવાય છે. ઇતર સ્વરો જેમ પોતાની લંબાઈથી રહે છે તેમ આ સ્વરો રહેતા નથી. જેમ :

०　　　　　　　।
नि सा ग म प नी सा
० ० ० ० ० ० —

०
नि ध म प म ग म ग रे नि सा
— ˘ ˘ ० ˘ ० ० ० ˘ ˘ —

આ બિહાગના સ્વરૂપમાં ધૈવત અને ઋષભ બહુ જ અલ્પ છે. તેને જો આપણે છૂટથી લંબાવીશું તો બીજો રાગ થઈ જશે. જેમ :

∧ ∧ ∧ ०
नि ध म प म ग म ग रे नि सा
˘ ० ० ० ० ० ० ० ० ० ०

અહીં ઉપલા સ્વરો લેવા છતાં કાળની માત્રાનું પ્રમાણ બદલવાથી 'બિહાગનો' 'હમીર કલ્યાણ' રાગ થઈ ગયો.

આ પ્રમાણે કેવળ તાલની રચના બદલવાથી રાગ બદલાયો, એટલે રાગને લગતો રસ પણ બદલાયો.

હવે જુદી જુદી માત્રાની રચનાથી જે જુદા જુદા તાલો નિર્માણ થાય છે, તે વિષે કહેવાની આવશ્યકતા છે.

જો સરખી સરખી તાળી પાડી એકાદ ગીત ગાવામાં આવે તો તેને આપણે આદિ તાલ કહીશું. એ માત્રાનો આવર્ત કરી એમાં ગાશું તો બીજો તાલ દાદરા કેરવા થશે. આવર્ત

એટલે ચક્ર પ્રદક્ષિણા કે ફેરો. આમાં કંઈક ક્રમ હોય છે જ. એટલે કે બે માત્રામાં એક માત્રા પર તાળી પાડવી અને બીજી ખાલી રાખવી. આ બે ક્રિયા માટે 'સશબ્દ'ને 'નિ:શબ્દ' એવાં બે નામો છે. જે માત્રા પર તાળી પડે તે સશબ્દ ક્રિયા અને જે તાળી વગરની માત્રા તે નિશબ્દ ક્રિયા, આવું કંઈક ધોરણ દરેક તાલમાં હોય છે. ૩, ૪, ૫, ૬, ૭, ૮, ૯, ૧૦, ૧૧, ૧૨, ૧૩, ૧૪, ૧૫, ૧૬થી માંડીને અનેક માત્રાના જથાને કાયમ કરી તેમના તાલ બનાવવામાં આવે છે, અને તેમાં સશબ્દ કે નિ:શબ્દ માત્રા કેટલી રાખવી તેનું ધોરણ બાંધેલું હોય છે. તેથી જુદા જુદા આવર્તમાં બન્ને ક્રિયાઓની રચના જુદી પડે છે, અને તાલનું સ્વરૂપ પણ જુદું થાય છે. જેમ ૩ માત્રાનો દાદરો, ૪નો ધુમાળી, ૫નો સુરફાક, ૬નો દ્રુત એકતાલ, ૭નો તેવરા, ૮નો તીનતાલ, ૯નો મત્તતાલ, ૧૦નો ઝપતાલ, ૧૧નો હનુમંત, ૧૨નો ચોતાલ, ૧૩નો વિશ્વતાલ, ૧૪નો ધમાર, ૧૫નો સવારી, ૧૬નો રૂદ્ર ઇત્યાદિ તાલોના આવર્તો તે તે માત્રાના હોય છે. અને તેમાં સશબ્દ અને નિ:શબ્દ ક્રિયાની ગોઠવણ જુદી માત્રા પર હોય છે. તેથી કોઈ પણ એક જ ગીત એક જ રાગમાં પણ બતાવેલ દરેક તાલમાં ગાઈ જોઈશું તો આપણને જુદા જુદા પ્રકારના રસોનો અનુભવ થશે.

વીર અને અદ્ભુત, શૃંગાર અને કરુણ, બીભત્સ અને ભયાનક, ભક્તિ ઇત્યાદિના ચમત્કારો ઘણાખરા આપણને તાલ અને સુરના સંયોગથી અનુભવવા મળે છે. કેવળ સૂરમાં મનુષ્ય ગાઈ પણ નથી શકતો. તેને તાલનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન નહિ હોય

તોપણ તે અજાણ્યે તાલમાં જ ગાય છે. મૂળ વાત એ છે કે સ્વરની સ્થિતિ જ્યાં સુધી કાયમ નહિ થાય ત્યાં સુધી કોઈ પણ રસનો નિશ્ચય નથી થતો. જંગલમાંથી નીકળતો એક જ અવાજ સાંભળીને ચિત્ત તલ્લીન તો થાય છે, પણ તે અમુક એક તાલમાં બદ્ધ થતાં જ તેનો રસ આપણી સામે સ્પષ્ટ થાય છે. એ વાત સમજવી અઘરી લાગશે. પરંતુ તેનો અભ્યાસી તરત જ સમજી શકે છે.

મધપૂડો: વર્ષ ૧, અંક ૪માંથી.

સંગીતના પ્રબંધો

જેમ કવિતાની અંદર ગણ, માત્રા, પ્રાસનો હિસાબ છે તેમ જ સંગીતમાં માત્રા, લય, તાલનો હિસાબ છે. ગણુ, માત્રાઓથી, કવિતામાં અનેક વૃત્તો થાય છે, અને તેનો ઉપયોગ જુદા જુદા રસોના પ્રયોગના અર્થે થાય છે. સંગીતમાં માત્રા, લય વગેરેથી અનેક તાલો થાય છે, અને તેથી જુદા જુદા પ્રબંધોનું ગાયન થાય છે. આ પ્રબંધો પણ કવિતાની પેઠે જ જુદા જુદા રસોનો અનુભવ કરાવે છે.

હાલની ઉત્તર સંગીતપદ્ધતિમાં જે પ્રબંધો છે, તેમાં મુખ્યત્વે કરીને ધ્રુપદ, ધમાર, હોરી, ખ્યાલ, ટપ્પા, ઠુમરી, ત્રિવટ, તરાના, ચતરંગ વગેરે હોય છે.

શાસ્ત્રોક્ત ગાયન ગાનારાઓમાં ગાયનનો ધ્રુપદ નામનો પ્રબંધ ઉત્તમ મનાય છે. ખ્યાલ અને ટપ્પાના વિભાગો—દાખલા તરીકે, ચતરંગ, ત્રિવટ મનાય છે. તરાના, જુગલબંધ, રખાસાગર બંને પ્રકારના પ્રબંધોમાં આવે છે. ઠુમરી, ગઝલ, કેમટા એ પ્રકારો ટપ્પામાં હોય છે. હવે ધ્રુપદ તરફ નજર નાંખીએ.

ધ્રુપદના ચાર ભાગ હોય છે. તેને આસ્થાઈ, અંતરા, આભોગ, અને સંચારી કહેવાય છે. આસ્થાઈ વિભાગ એ મુખ્ય અને સાથે હોય છે. અંતરા એટલે આસ્થાઈ સાથે

સંબંધ રાખનાર બીજો વિભાગ. આસ્થાઈ, અંતરા પછી આભોગ, એ ત્રીજો વિભાગ છે. અને સંચારીમાં ત્રણ ભાગના સ્વરોનું ઘણું કરીને મિશ્રણ હોય છે. દરેક ભાગમાં ગાયનની કેટલીક લીટીઓ રાખવામાં આવે છે. તેનો અમુક એક ચોક્કસ નિયમ નથી. અથવા તો ધ્રુપદ કેટલું લાંબું હોવું જોઈએ એનો પણ નિયમ નથી. પહેલાં ધ્રુપદના પ્રત્યેક વિભાગમાં ચાર ચરણ હતાં. પરંતુ આ નિયમ આગળ ઉપર ન પળાયો. પ્રાચીન ધ્રુપદોમાં શબ્દો વધારે હોવાથી ગાવાની અડચણ આવી, તેથી ધ્રુપદો અથવા પ્રબંધો બહુ જ ટૂંકા કરવામાં આવ્યા. આગળ ઉપર આભોગ અને સંચારી એ બે વિભાગ પણ ઊડી ગયા. ધ્રુપદ ઘણું કરીને પખવાજ — મૃદંગવાદન — સાથે ગાવામાં આવે છે. ધ્રુપદ ઘણું કરીને ચૌતાલ, સુર્ફાંક તાલ, ઝપતાલ, આદિતાલ, તેવરા વગેરેમાં હોય છે. ધ્રુપદ ગાનારા ગાયકોના વર્ગો ઉપરથી પણ જુદાં જુદાં નામો પડયાં છે. તેને ગૌરહારિ, નોહારિ, ડાગરિ અને ખંડારિ કહેવામાં આવે છે. ગાયકોનાં ઘરાણાંઓ ઉપરથી અને તેમની ગાવાની ઢબ ઉપરથી આ પ્રકારો થઈ ગયા. સંગીતરત્નાકરમાં પણ શુદ્ધા, ભિન્ના, ગૌડી, વેસરા અને સાધારણી નામના ગીતોના પ્રકાર આપ્યા છે. પણ તેમને સમજીને ગાનાર અથવા તેને સમજાવનાર કોઈ રહ્યો હોય એમ લાગતું નથી.

ધ્રુપદ ગાનારનો એક જમાનો થઈ ગયો. અકબર બાદશાહના વખતના નામાંકિત ગાયક તાનસેન તથા તેમના વખતના બીજા ગવૈયાઓ જબરા ધ્રુપદ ગાનારા હતા. તાનસેનની કવિતા પણ જે મળે છે તેની અંદર ઘણુાખરા

ધ્રુપદો જ છે. ગોપાલ નાયક, બાજુ બાળરાવ, એ તાનસેનના પહેલા જમાનાના. તેઓ ધ્રુપદો ગાનારા જ હતા. તાનસેન પછી ધુંડી, બક્ષુ, સુરદાસ વગેરે થઈ ગયા.

પંજાબમાં મૌલાદાદ, અલ્લીદાસ વગેરે મોટા મોટા ધ્રુપદ ગાનારાઓ થઈ ગયા. આ ધ્રુપદના ગાયનની ઉત્પત્તિ ગ્વાલિયરના રાજા માનસિંહે કરી છે. હવે ખ્યાલ વિષે.

ખ્યાલ શબ્દ પર્શિયન છે. યથા ઇચ્છા ગાયન કરવું તેનું નામ ખ્યાલ — એટલે તેમાં ધ્રુપદના જેવી મર્યાદા નથી. અને એના બે જ ભાગ હોય છે, આસ્થાઈ ને અંતરા. ખ્યાલ વિલંબિત, તીનતાલ, એકતાલ, ઝપતાલ ઝુમરા, આડાચૌતાલ વગેરેમાં હોય છે. ધ્રુપદમાં અને ખ્યાલમાં ફરક એટલો છે કે ધ્રુપદના સ્વરો વિશેષતઃ છૂટા છૂટા ને કડા ને ખ્યાલના સ્વરો મીંડના વધારે હોય છે. ખ્યાલમાં જે ક્ષુદ્રતાન, ગીટકડી આવે છે તે ધ્રુપદમાં નથી. અને ધ્રુપદમાં જે પ્રકારના ગમકો આવે છે તે પ્રકારના ગમકો ખ્યાલમાં નથી આવતા. ધ્રુપદની ગતિ સ્થિર હોય છે, પરંતુ ખ્યાલની તેટલી સ્થિર નથી હોતી. તેથી અમુક પ્રકારના રાગોમાં જ ખ્યાલ અને ધ્રુપદનું ગાયન વિશેષ શોભા લાયક હોય છે. ખ્યાલનું ગાયન શરૂ કરનાર સદારંગ અને અદારંગ હતા. ખ્યાલ ને ધ્રુપદના ગાયનોમાં ઈશ્વિરોપાસનાના ઉદ્‌ગારો જોવામાં આવતા; તથાપિ ધ્રુપદની ગતિ સ્થિર અને પ્રકૃતિ ગંભાર, તેથી ધ્રુપદનો ઉપયોગ ઈશ્વિરોપાસનામાં વધારે કરવામાં આવ્યો હતો. આગળ ઉપર ઈશ્વિરોપાસના ઉપરાંત તેમાં અનેક જાતના શબ્દો આવ્યાથી તેના મૂળ સ્વરૂપને હાનિ થઈ છે.

મધપૂડો: વર્ષ ૬, અંક ૩માંથી.

જાતિ

शुद्धाः स्युर्जातयः सप्त ताः षड्जादिस्वराभिधाः ॥

ભારતીય સંગીતશાસ્ત્રમાં જાતિનો વિષય બહુ જ મહત્ત્વનો છે. જાતિની વ્યાખ્યા રત્નાકરકારે વર્ણનાત્મક આપી છે. તેમાં ગ્રહ, અંશ વગેરે તેર વસ્તુઓનો સમાવેશ કરીને તેના સમુચ્ચયને 'જાતિ' કહેલી છે. પણ સંગીતરત્નાકરના ટીકાકાર કલ્લિનાથે જાતિ શબ્દની વ્યુત્પત્તિને અનુસરીને તેની વ્યાખ્યા કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. તે વ્યાખ્યામાં સામાન્ય રીતે ત્રણ પ્રકારો દેખાય છે:

૧. ષડ્જ અથવા મધ્યમ ગ્રામમાંથી ઉત્પન્ન થાય તે જાતિ કહેવાય.

૨. નૈયાયિકોના ગોત્વ વગેરે જાતિ પ્રમાણે અનેક ગીતોની સાથે તેનો સંબંધ હંમેશ આવવાથી ગોત્વ અથવા મનુષ્યત્વ વગેરે ધર્મોને નૈયાયિકો જેમ જાતિ કહે છે, તેમ આ પણ જાતિ કહેવાય.

૩. અનેક ભાતનાં ગાયનો અને તેનું સૌંદર્ય જેમાંથી ઉત્પન્ન થાય છે તે જાતિ કહેવાય.

આ ત્રણ વ્યાખ્યામાંની છેલ્લી બે પહેલાં વિચારીએ અને પછી પહેલીનો વિચાર કરીશું.

આ બન્ને વ્યાખ્યા ધ્યાનપૂર્વક વિચારવા જેવી છે. નૈયાયિકોએ કલ્પેલી ગોત્વાદિ જાતિ સામાન્ય રીતે મૂર્ત સ્વરૂપમાં દેખાતી નથી. પણ શાસ્ત્રદષ્ટયા તેને અસ્તિત્વ નથી, એમ કહી શકાતું નથી. અનેક વ્યક્તિઓમાં દેખાતું આકારસામ્ય જ આ જાતિનું મૂળ તત્ત્વ છે. જેમ આકૃતિ એક પ્રકારની હોય તોપણ વ્યક્તિઓ અનેક હોઈ શકે છે, તેમ જ જાતિ એક હોય તો પણ તેમાંથી અગર તેના આશ્રયમાંથી અનેક ગાયનો, ચીજો અથવા પદો થઈ શકે છે. તેથી જ નૈયાયિકોની જાતિની જેમ જ આ ગ્રહાદિવિશિષ્ટ સ્વરસમુદાયને જાતિ કહી શકાય છે. આ કલ્પના એક વાર બરાબર ધ્યાનમાં આવ્યા પછી પંડિત કલ્લિનાથે આપેલી જાતિની ત્રીજી વ્યાખ્યા સહેલાઈથી સમજાશે. કારણ, વિધ વિધ ગાયનો અને તેનું સૌંદર્ય જેને લઈને ઉત્પન્ન થાય છે તે ઉપર કહેલો સ્વર-સમૂહ જાતિ છે, આ લક્ષણ તત્ત્વતઃ નૈયાયિકોના જાતિલક્ષણને અનુસરીને જ દેખાય છે. અહીં સુધી રત્નાકરકાર અને પંડિત કલ્લિનાથના મતોનો સંક્ષેપમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે. ઉપરના બન્ને પંડિતોનો મત ભરતને અનુસરે છે.*

આજે જે પ્રત્યક્ષ ગાય છે કે વગાડે છે એવા ગાયકો કે વાદકો સમજી કે અનુભવી શકે, એવી સહેલી ઉપરના ગ્રંથકારોએ કરેલી જાતિની વ્યાખ્યા નથી, એમ કેટલાકને લાગે

*ભરત–અધ્યાય ૨૮, શ્લોક ૩૯.

છે. આગળ જઈને તેઓ એમ પણ કહે છે, "જાતિ એટલે શું અને તેનો ઉપયોગ ક્યારે અને કેવી રીતે કરવો, વગેરે વસ્તુઓ હજી સુધી અજ્ઞાત છે. એટલે ભરત અને સંગીત-રત્નાકરકારે જાતિઓનું વર્ણન કર્યું છે, છતાં તેમના કાળમાં પણ પ્રત્યક્ષ વ્યવહારમાં જાતિઓનો ઉપયોગ થતો જ હશે, એમ લાગતું નથી." આવી શંકા પ્રદર્શિત કરનારા લોકોએ 'રત્નાકર' અને તેના ટીકાકાર કલ્લિનાથના ગ્રંથનું સૂક્ષ્મ અવલોકન કર્યું હોત તો તેમને તેમની શંકાનો જવાબ મળ્યો હોત. હવે એ વાત સાચી છે કે, જાતિ એ એક જ શબ્દનો અર્થ ધ્યાનમાં લઈને બીજી વસ્તુ તરફ દુર્લક્ષ કરીએ તો જાતિનો ઉપયોગ શો છે તે સમજવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ ગ્રંથકારોએ કહેલું જાતિ અને મૂર્છનાનું સ્વરૂપ બરાબર ધ્યાનમાં લઈએ તો જાતિઓનો ઉપયોગ કેવી રીતે થાય છે, તે સમજાયા વગર રહે નહિ. જાતિનું સ્વરૂપ સમજવા માટે મૂર્છનાનું સ્વરૂપ પહેલાં સમજી લેવાની જરૂર છે. મૂર્છનાનું સ્વરૂપ સમજાવતાં રત્નાકરકારે કહેલું છે:

षड्जस्थानस्थितैर्न्याद्यै रजन्याद्याः परे विदुः ।

(संगीतरत्नाकर श्लोक ४, ग्राम मूछनाक्रमतानाख्यं प्रकरण ४, प्रथम स्वराध्याय)

'परे विदुः' આ શબ્દો પરથી પરમતનો ઉલ્લેખ થયેલો દેખાય છે. પણ આ બીજાનો મત જરા વધારે તપાસીએ તો પંડિત શારંગદેવને કયો અર્થ અભિપ્રેત હતો તે કહેવું મુશ્કેલ નથી. પ્રત્યક્ષ ગ્રંથ સામે છે તોપણ તેનાં વિધાનો વિષે અનુમાન કરવાં પડે છે, એ જરા વિચિત્ર તો દેખાય છે; તો

પણ ‘ सिद्धस्य गतिश्चिन्तनीया ’ આ ન્યાયથી જે વસ્તુ આજના વ્યવહારની દૃષ્ટિએ સ્પષ્ટ દેખાતી નથી, તે વિષે અનુમાન કરવું પડે તો તેમાં કાંઈ દોષ છે એમ અમને લાગતું નથી. કારણ ભારતીય સંગીતની પરંપરા વિચ્છિન્ન થવાથી જ આવો પ્રસંગ ઉપસ્થિત થયો છે, એ વાત બધાને કબૂલ કરવી પડશે.
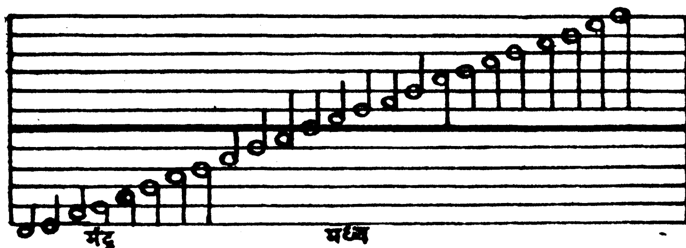
‘ षड्जस्थानस्थितैर्न्यासैः ’નો અર્થ શો છે, તે આપણે પહેલાં જોઈએ. હાલમાં સંગીતપ્રચારમાં જેવા ભાષા-પ્રયોગો વપરાય છે તેવા જ પ્રયોગો આ સ્પષ્ટીકરણમાં પણ વપરાયેલા છે. થાટ શબ્દ તંતુવાદ્યને અનુસરીને વપરાયેલો છે, છતાં તે શબ્દ બધા સંગીતકારોને માન્ય હોવાથી રાગવિબોધના લેખક પ્રમાણે પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં પણ તે શબ્દનો ઉપયોગ કરેલો છે.

પ્રાચીન કાળના ભારતીય સંગીતમાં સામાન્ય થાટમાંની (Standard Scale) શ્રુતિનું પરિમાણ નીચે મુજબ હોય છે :

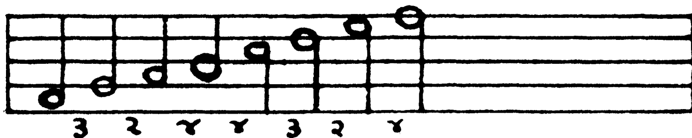
सा री ग म प ध नी सा
 ૩ ૨ ૪ ૪ ૩ ૨ ૪

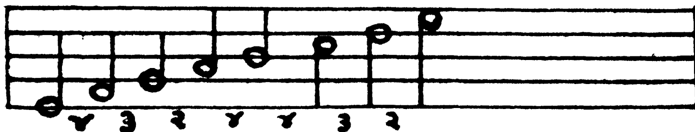
(શ્રુતિઓનું પરિમાણ શું છે અને તેનું માપ કેવી રીતે નક્કી કરવું, વગેરે પ્રશ્નો ફિલહાર્મોનિક સોસાયટીએ પ્રસિદ્ધ કરેલા ‘ आर्यसंगीताची उपपत्ति ’ નામના મરાઠી ગ્રંથમાં સવિસ્તર ચર્ચાયેલા છે, તે જિજ્ઞાસુઓએ અવશ્ય જોઈ લેવા.) પ્રસ્તુત કોષ્ટકમાં ‘ રજની ’ મૂર્છના કરવી હોય તો તે કોષ્ટકના ષડ્જને નિષાદ સમજીને આગળનું સ્વરસપ્તક કાઢવું, એમ સંગીત-રત્નાકરકારે કહ્યાનું અમે ઉપર લખ્યું છે. આ ઉપરથી

સામાન્ય થાટમાં ષડ્જની ચાર શ્રુતિ હોય છે; પણ હવે આ ષડ્જની બે જ શ્રુતિ છે. કારણ ષડ્જનો 'ની' થવાથી તેની પહેલાંનો સ્વર એટલે બે શ્રુતિઓનો નિષાદ ષડ્જ થાય છે. અહીંયાં મધ્યસપ્તકમાંથી મંદ્રસપ્તકમાં ઊતરતો ક્રમ છે, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ.



अधस्तनैर्निषादाद्यै रजन्याद्यापरे विदुः ।





રત્નાકરકારના મત પ્રમાણે નૈષાદી જાતિ એટલે બિહાગ થાટ અને 'परे विदुः' આ વાક્યથી રત્નાકરકારે જે મતનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે મતનો વિચાર કરતાં તે જ આષર્ભી જાતિ થાય છે. આ પરથી વાચકોના ધ્યાનમાં આવશે કે અહીં થાટ બદલાતો નથી પણ ફક્ત જાતિઓનાં નામો બદલાય છે. મહારાષ્ટ્રમાં જે રાગને ગવૈયાઓ ભૈરવી કહે છે તે જ કર્નાટકમાં તોડી કહેવાય છે, તેના જેવો જ આ પ્રકાર છે. આ ઉપરથી જાતિ અને થાટ એ બે શબ્દો એકબીજાના પર્યાયશબ્દો છે, તે ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. બીજા કેટલાકના મત પ્રમાણે મૂર્છના એટલે જ થાટ એમ ભાસે છે. પણ આ મત રત્નાકરકારને નાપસંદ હોવાથી જાતિને જ થાટ સમજીને આપણે આગળ ચાલવું જોઈએ.

જાતિની વ્યાખ્યા આપતાં કલ્લિનાથે પહેલા પ્રકારમાં ગ્રામોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જાતિ શબ્દનો થાટ એ અર્થ સ્વીકારીએ તો પછી ગ્રામ શબ્દનો કયો અર્થ લેવો, એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે આગળ આવે છે. તેનો ટૂંકમાં વિચાર કરીને પછી પ્રસ્તુત વિષય તરફ વળીશું. ૧૯૧૨ના અરસામાં તામ્રપર્ણી નદીને કાંઠે શિખાનાથ સ્વામીના દેવળની દુરસ્તી ચાલતી હતી, ત્યારે મળેલા શિલાલેખનાં ચિત્ર અને અર્થ ડૉ. પ્રભાકર રામકૃષ્ણ ભાંડારકરે Inscriptia Indica માસિકમાં આપ્યાં હતાં. તેમાં તેમણે સાત સ્વરના સાત ગ્રામ આપીને તેનું નોટેશન પણ આપ્યું હતું. આ શિલાલેખ ઈ. સ.ના સાતમા સૈકાનો છે. તેના પર રુદ્રટનું નામ છે. તે પરથી ઈ. સ.ના સાતમા સૈકાના અરસામાં સાત ગ્રામની પદ્ધતિ કેટલાક પંડિતો જાણતા હોવા જોઈએ, એમ લાગે છે. છતાં

ભરતે તો બે જ ગ્રામની પદ્ધતિ સ્વીકારેલી છે. આ બે ગ્રામમાં બાવીસ શ્રુતિઓનો ઉપયોગ થાય છે, એમ તેણે કહેલું છે. એટલે ભરતના કાળમાં સાત ગ્રામની પદ્ધતિ નાબૂદ થઈ હતી અને તેના બદલામાં સાત જાતિઓનો પ્રચાર હતો, એવું અનુમાન થઈ શકે એટલો પુરાવો છે. જાતિઓના વર્ણન પરથી થાટ શબ્દનો અર્થ સ્પષ્ટ થયો છે.

ભરત વગેરે લેખકોએ બે ગ્રામ પ્રચલિત માનીને તેમને અનુસરીને જાતિઓનું વર્ગીકરણ કરેલું છે. 'ગ્રામ' શબ્દનો અર્થ, મૂર્છના વગેરેને આધારભૂત એવો સ્વરસમૂહ, એવો રત્નાકરકારે આપેલો છે. પણ આ વ્યાખ્યા જોઈએ તેટલી સ્પષ્ટ નથી. એથી અર્થબોધ થતો નથી. ભરત અને રત્નાકરકારે ગ્રામોનું જે વર્ણન આપ્યું છે, તેનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ કરીએ તો ગ્રામોનું સ્વરૂપ સંક્ષેપમાં આમ કહી શકાય તેમ છે: કોઈ પણ અભ્યાસીને સંગીતનો અભ્યાસ કરવો હોય તો તેને એક વિશિષ્ટ થાટનો અભ્યાસ કરવો પડે છે. હમણાં નવીન અભ્યાસીને જે થાટ શિખવાડવામાં આવે છે તે બિહાગ કે બિલાવલ રાગને માટે ઉપયોગી હોય છે, એમ કહેવાય છે. આ થાટના સ્વરોને શુદ્ધ સ્વરો માની લઈએ તો તેને જ ષડ્જગ્રામ કહેવામાં વાંધો નથી. પણ ભરત ને રત્નાકરકારે આ થાટને શુદ્ધ માન્યો નથી. તેમણે જેને ષડ્જગ્રામનો થાટ કહેલો છે તે હાલ કાફી કે ભીમપલાસી રાગને માટે ઉપયોગી થાય છે. એનો અર્થ એમ છે કે હાલમાં જેમ બિલાવલ થાટને શુદ્ધ થાટ માનવામાં આવે છે તેમ પ્રાચીન કાળમાં કાફી થાટ શુદ્ધ મનાતો હતો. આ ઉપરથી થાટ નિશ્ચિત કરવામાં ષડ્જગ્રામનો ઉપયોગ થતો હતો, એમ માની

શકાય છે. એ જ વાત મધ્યમગ્રામને પણ લાગુ પડે છે. ફરક એટલો જ છે કે ષડ્જગ્રામના પંચમની એક શ્રુતિ ઓછી કરીને સ્વરોનું અંતર મધ્યમને સા ગણીને આગળ ગણવાનું હોય છે. આ અંતરો ગણીએ તો અર્વાચીન ખમાજ થાટ થાય છે અને તેનાં સ્વરાંતરો આ પ્રમાણે થાય છે: ત્રણ શ્રુતિ ઋષભ, ચાર શ્રુતિ ગાંધાર, બે શ્રુતિ મધ્યમ, ચાર શ્રુતિ પંચમ, ત્રણ શ્રુતિ ધૈવત, બે શ્રુતિ નિષાદ અને ચાર શ્રુતિ ષડ્જ. સામાન્ય રીતે કંઠગાયન અને સતાર વગેરે તંતુવાદ્યોનાં વાદનમાં ઊંચો સ્વર અને નીચો સ્વર એવું જે અંતર હોય છે, તેવું જ અંતર ઉપરના બંને ગ્રામોમાં પણ દેખાય છે. એટલે ગાયન નીચા સ્વરમાં અને તંતુવાદ્યો ઊંચા સ્વરમાં હોય છે. ગાયનમાં પણ સામાન્ય રીતે આપણે મર્દાની અને જનાની એવા બે પ્રકારો માનીએ છીએ. તેમાં મર્દાની નીચા સ્વરમાં અને જનાની ઊંચા સ્વરમાં હોય છે. આ બંને ગાયન-પદ્ધતિના થાટ નિશ્ચિત કરવા માટે ગ્રામોની કલ્પના ઉપયોગી થાય છે. તે સિવાય પુરુષો અને સ્ત્રીઓની કંઠ-રચનામાં સ્વાભાવિક ફરક હોવાથી, પ્રાચીન શાસ્ત્રમાં આપેલી આ ગ્રામદ્વયની કલ્પના નિસર્ગને પણ ધ્યાનમાં લઈને જ કરેલી છે. આ બે જ ગ્રામ પૃથ્વી પર છે, એમ સંગીતરત્નાકરમાં કહેલું છે.* તેથી આ બે જ થાટોની પદ્ધતિ રત્નાકરના કાળમાં નિશ્ચિત થાટ તરીકે મનાતી હોવી જોઈએ, એમાં શંકા નથી. ભરતની પહેલાં સાત ગ્રામ

* સંગીતરત્નાકર, સ્વરાધ્યાય, પ્રકરણ ૪, શ્લોક ૧.

જુદી જુદી પદ્ધતિએ પ્રચલિત હોવા જોઈએ, એમ ઉપર કહેલા શિલાલેખ પરથી દેખાય છે. તે સિવાય ભરતે આપેલું કુતપવિન્યાસનું વર્ણન બરાબર ધ્યાનમાં લઈએ તો આ કુતપવિન્યાસને માટે પણ સપ્ત ગ્રામોની કલ્પના મૂલભૂત હોવી જોઈએ, એમ લાગવા માંડે છે.

तते कुतपविन्यासो गायनः सपरिग्रहः ।
वैपश्चिको वैणिकश्च वंशवादस्तथैव च ॥ ४ ॥
मार्दंगिकः पाणविकस्तथा दार्दुरिको बुधैः ।
अवनद्धविश्वावेषः कुतपः समुदाहृतः ॥ ५ ॥
उत्तमाधममध्याभिस्तथा प्रकृतिभिर्युतः ।
कुतपो नाट्ययोगे तु नानादेशसमाश्रयः ॥ ६ ॥
एवं गीतं च वाद्यं च नाट्यं च विविधाश्रयम् ।
अलातचक्रप्रतिमं कर्तव्यं नाटययोक्तृभिः ॥ ७ ॥

भरतनाट्यशास्त्र अ. २८

ભરતના કુતપવિન્યાસના વર્ણનમાં ત્રણ રીતના વિધિ કે પ્રકાર દેખાય છે: એક, તત એટલે તંતુવાદ્યોનો; બીજો, અવનદ્ધ એટલે મૃદંગ કે તબલાનો; અને ત્રીજો નાટ્ય એટલે સાભિનય નૃત્યનો. આ ત્રણેય પ્રકારોમાં પરસ્પર સુસંબદ્ધતા હોવી આવશ્યક છે, એમ ભરતે આપેલા અલાતચક્રના દાખલા પરથી સ્પષ્ટ રીતે સિદ્ધ થાય છે. આ ત્રણેય પ્રકારોમાં પુરુષો, સ્ત્રીઓ અને તંતુવાદ્યોના સ્વરોનું મિશ્રણ છે, એ ભૂલવું ન જોઈએ. ગાયન કે વાદન ચક્રાકાર ગતિમાં ચાલુ રાખવું હોય તો તે વારાફરતી ચાલુ રાખ્યા વગર છૂટકો હોતો નથી. એવા વૃંદગાયનમાં સાત ગ્રામોનો સ્વતંત્ર ઉપયોગ કરવો

શક્ય છે. ભરતનું કુતપવિન્યાસનું આ વર્ણન હરિવંશના નટપર્વમાં વધારે સ્પષ્ટ દેખાય છે.

ભરતના કાળમાં આ પદ્ધતિ ફક્ત નાટકમાં પ્રચલિત હતી, એમ જોવામાં આવે છે. પણ ધીમે ધીમે આ પદ્ધતિ નષ્ટ થવાથી આખરે પં. શારંગદેવે 'ફક્ત બે જ ગ્રામો પૃથ્વી પર છે, વધારે નથી.' એમ કહીને આત્મસંતોષ કરી લેવો પડ્યો છે. પણ રત્નાકરકારે ગાંધાર ગ્રામનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, પણ તે ગ્રામ સ્વર્ગલોકમાં ચાલુ છે, એમ કહેલું છે* ! આ જગ્યાએ તેનો ફક્ત ઉલ્લેખ જ નથી પણ તેનો થાટ અને તેની શ્રુતિઓના પરિમાણનુંયે વર્ણન છે. એ જ ગ્રંથનો આધાર લઈને શ્રી. હેવલ સાહેબે Ragas of Hindustan Vol. II માં (પાન ૩૯–૪૦) ગાંધાર ગ્રામનું સવિસ્તર વર્ણન આપ્યું છે. આ વર્ણન સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ જોતાં ખબર પડે છે કે મહારાષ્ટ્રની હાલની સંગીતપદ્ધતિમાં આ થાટ ઘણું કરીને જોવામાં આવતો નથી. પણ પંચમ વર્જ્ય કરીને અને બે મધ્યમ લગાડીને જે રાગ ગવાય છે, તે બંગાલભૈરવી છે, એમ પ્રો. બાળકૃષ્ણ બુવા અને તેમના ચિરંજીવ પ્રો. અણ્ણાબુવા કહે છે. હજી પણ સંગીતમાં જેનો ઉપયોગ જવલ્લે જ થયેલો દેખાય છે એવા ગાંધાર ગ્રામને પં. શારંગદેવ સ્વર્ગમાં કેમ ધકેલ્યો, તેની શોધ સંગીતના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વની છે. પણ પ્રસ્તુત નિબંધનો તે વિષય ન હોવાથી તેની વધારે ચર્ચા અહીં કરી નથી.

---

* સંગીતરત્નાકર અ. ૧, પ્ર. ૪, શ્લોક ૫.

અત્યાર સુધીના વિવેચન પરથી એટલું સિદ્ધ થાય છે કે, ભરતપૂર્વકાળમાં સાત ગ્રામ એટલે સાત સ્વરોના સાત સ્વતંત્ર થાટ ચાલુ હતા, અને તે ભરતના કાળમાં નષ્ટ થવા લાગ્યા હતા. ધીમે ધીમે આ પીછેહઠ વધી અને આખરે સંગીતરત્નાકરના કાળમાં બાકીના પાંચ ગ્રામ નષ્ટપ્રાય થયા. અને બે જ નિશ્ચિત ગ્રામ કે થાટ કાયમ થયા. રત્નાકર પછીના કાળમાં તો આ બન્ને ગ્રામો નાબૂદ થયા અને એક ત્રીજો જ થાટ આવ્યો અને હાલમાં તેનો જ પ્રચાર ચાલુ છે. આ બધાનો વિચાર કરતાં એમ નિઃશંક રીતે કહી શકાય છે કે, સંગીતના શિક્ષણ કે વિચાર કરવાને માટે આવશ્યક જે નિશ્ચિત થાટ તે ગ્રામ. પ્રાચીન શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં હાલની પદ્ધતિ મૂકવી હોય તો હમણાંના પ્રચલિત બિહાગ કે બિલાવલ થાટને 'નિષાદ ગ્રામ' કહી શકાય તેમ છે. એટલે રત્નાકરકારના કાળમાં જે ષડ્જ અને મધ્યમ ગ્રામ ચાલુ હતા તે હાલમાં અપ્રચલિત થવા લાગ્યા છે, અને હિંદુસ્તાની ગાયનમાં નિષાદ ગ્રામ કાયમ થયો છે, એમ કહેવામાં વાંધો નથી. પ્રાચીન કાળમાં ગ્રામની કલ્પના જેમ જેમ અપ્રચલિત થવા લાગી તેમ તેમ જાતિની કલ્પના આગળ આવવા લાગી, અને આખરે ગ્રામની જગ્યા જાતિએ લીધી. તેથી ભરત પહેલાંના કાળમાં જેમ સાત ગ્રામ હતા તેમ ભરતની પછીના કાળમાં સાત શુદ્ધ જાતિ પ્રચારમાં આવી. ભરતના કાળથી આગળ ગ્રામોનું જાતિમાં રૂપાંતર થયું, પણ તેની સાથે જાતિમાં બીજી કેટલીક વધારે વસ્તુઓ સમાવિષ્ટ થવાથી ગ્રામ કરતાં જાતિનું સ્વરૂપ વધારે વિસ્તૃત થયું. પહેલાં ફક્ત થાટને જ ગ્રામ કહેવામાં આવતો, પણ હાલમાં થાટ, અંશ, ગ્રહ,

ન્યાસ ઇત્યાદિ રાગનું પૂર્ણસ્વરૂપ—આ બધાંને સમગ્રભાવે જાતિનું નામ મળ્યું છે. તેથી 'જાતિઓ ગ્રામમાંથી ઉત્પન્ન થઈ છે,' એવું કલ્લિનાથનું વિધાન કેવું સયુક્તિક છે, તે વાચકના ધ્યાનમાં આવશે.

જાતિઓનું યથાર્થ સ્વરૂપ જાણવું હોય તો જેમ થાટ સમજવો આવશ્યક છે, તેમ જ અંશ, ગ્રહ, ન્યાસ, અપન્યાસ, વગેરે શબ્દોનો અર્થ પણ ધ્યાનમાં લેવાની જરૂર છે. તેથી તેના અર્થો અમે આગળ આપીએ છીએ :

ગ્રહ :—રાગબદ્ધ ગાયન જે સ્વર પરથી શરૂ થાય છે તે સ્વર. દા. ત. યમનકલ્યાણની ચીજો સામાન્ય રીતે ત્રણ સ્વરો પરથી શરૂ થાય છે. ઉદાહરણાર્થ, 'જીયો કરો' એ તિલવાડાનો ખ્યાલ નિષાદ સ્વર પરથી શરૂ થાય છે. 'મંદર મનલાગે' એ ચીજ પંચમ પરથી ઊઠે છે, અને 'પરબ્રહ્મ' એ ધ્રુવપદનો આરંભ ગાંધાર પરથી થાય છે. આ ઉપરથી યમનકલ્યાણના ગ્રહ ત્રણ હોવા જોઈએ, એમ કહી શકાય છે. (ત્રણ સંખ્યા દાખલા તરીકે લીધી છે. ચીજોની પદ્ધતિ મુજબ તેમાં ફરક થવાનો સંભવ રહે છે.) જાતિઓના વર્ણનમાં રત્નાકરકારે ગાંધારી જાતિનું જે વર્ણન* આપ્યું છે

---

* ग्रहांशतारमन्द्राश्च न्यासापन्यासकौ तथा ।
अपि संन्यासविन्यासौ बहुत्वं चाल्पता ततः ॥ २८ ॥
एतान्यन्तरमार्गेण सह लक्ष्माणि जातिषु ।
षाडवौडुविते क्वापीत्येवमाहुस्त्रयोदश ॥ २९ ॥
सं. र. अ. १, प्र. ७

તે પરથી જોતાં ગાંધારી જાતિ અને યમનકલ્યાણનું સ્વરૂપ એક દેખાય છે, અને ઉપર આપેલા અર્થ પ્રમાણે જોતાં ગ્રહસ્વરો પણ એક બીજાને ઘણે ભાગે અનુકૂળ આવે તેવા છે, એમ લાગે છે. રત્નાકરકારે ગાંધારી જાતિમાં સા, ગ, મ, પ, ની એવા પાંચ સ્વરો આપ્યા છે. અમે ઉપર કહ્યું છે કે યમનકલ્યાણની ચીજ જેમ ગ વગેરે સ્વરો પરથી શરૂ થાય છે, તેમ તે રાગની ચીજ ષડ્જ પરથી પણ શરૂ કરવી શક્ય છે. આ પ્રમાણે આટલા ગ્રહસ્વરોના મેળ પછી યમનકલ્યાણ અને ગાંધારી જાતિનું સ્વરૂપ એક જ છે, એમ કહેવામાં વાંધો નથી. તે જ પ્રમાણે જુદા જુદા રાગોના જુદા જુદા સ્વરોના આરંભસ્વરો કયા છે, તે જોઈને તે તે રાગોના ગ્રહસ્વરો નક્કી કરવા શક્ય છે, એ સહેલાઈથી ધ્યાનમાં આવી શકે છે. યોગ્ય દિશામાં પ્રયત્ન કરીએ તો હાલના પ્રચલિત સંગીત સાથે પ્રાચીન શાસ્ત્રીય પરિભાષાનો યોગ્ય મેળ ખવડાવવો અશક્ય નથી, એ વાત કોઈ પણ વિચારક માણસે કબૂલ કરવી જોઈએ.

અંશ: જેને લીધે ચીજનું સૌંદર્ય વધે છે અને અસ્તાઈ અને અંતરા વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ થાય છે તે અંશ. તે સિવાય આલાપ અને તાનના વિભાગ પાડવામાં બીજા કરતાં જેનો વધારે ઉપયોગ કરવામાં આવે છે તેને પણ અંશસ્વર કહે છે. ભરત અને શારંગદેવે અંશસ્વરનાં લક્ષણમાં બીજી ઘણી વસ્તુઓનો સમાવેશ કર્યો છે. પણ હાલની સંગીતપ્રચારની દૃષ્ટિએ વિચારતાં તે ક્લિષ્ટ લાગવાનો સંભવ હોવાથી ત્રણ જ મુખ્ય લક્ષણો અમે ઉપર આપ્યાં છે. આ અંશસ્વરને જ હમણાં જીવન-સ્વર કહેવામાં આવે છે,

અને આ સ્વર તે તે રાગમાં વધારે વખત આવે છે, એ બધા જાણે જ છે.

ન્યાસ: એકાદ ચીજ કે ચીજનો ભાગ, તાન અગર આલાપ જે સ્વર પર સમાપ્ત થાય છે, તેને ન્યાસ કહે છે. ખરું જોતાં આવી સાદી વસ્તુને માટે શાસ્ત્રીય નિયમોની આવશ્યકતા નથી, અને આટલી સામાન્ય વસ્તુઓ પણ શાસ્ત્રીય ચોકઠામાં બેસાડવા જઈએ તો વિષયનો વિસ્તાર અટકે છે. આ વાત ધ્યાનમાં રાખીને જ ભરત અને શારંગદેવે ન્યાસનો નિયમ ફક્ત શુદ્ધ જાતિઓને જ લાગુ પાડચો છે અને વિકૃત જાતિઓને તેમાંથી મુક્ત રાખી છે. શુદ્ધ જાતિનેય મુક્ત રાખી શકત; તેમ છતાં ન્યાસનો નિયમ તેમને લગાડચો છે; કારણ કે વિસ્તારકર્તાની સામે જાતિઓનું મૂળ સ્વરૂપ નિયમબદ્ધ હોય તો વિસ્તાર યોગ્ય દિશામાં થાય અને સંગીતમાં સૌંદર્યનો પરિપોષ થાય. **ન્યાસ** ત્રણ પ્રકારનો છે: અપન્યાસ, સંન્યાસ અને વિન્યાસ.

અપન્યાસ: તાન અને આલાપની સમાપ્તિ જે સ્વર પર થાય છે તે અપન્યાસ, અને ચીજ જે સ્વર પર સમાપ્ત થાય છે તે ન્યાસ.

સન્યાસ: જે સ્વર અંશ એટલે જીવનસ્વરનો સંવાદી હોય છે અને ચીજના પહેલા ભાગની એટલે કે અસ્તાઈની સમાપ્તિ બતાવે છે, તેને સંન્યાસસ્વર અથવા સંન્યાસ કહે છે.

વિન્યાસ: ચીજના જુદા જુદા ભાગમાં જે જુદાં જુદાં વાક્યો કે સ્વરસમૂહ આવે છે તેના અંતમાં આવનાર અને અંશના સંવાદી સ્વરને વિન્યાસસ્વર કહે છે.

બહુત્વ : શાસ્ત્રકારોએ બહુત્વના બે પ્રકારો માન્યા છે: એક અલંઘન અને બીજો અભ્યાસ. અલંઘન એટલે તે સ્વર ટાંસીને બોલવો, અને અભ્યાસ એટલે તે સ્વર ચીજમાં કે આલાપમાં ફરી ફરી બોલવો. આ બહુત્વ જુદી જુદી જાતિની રચનામાં જીવનસ્વર સિવાયના બીજા સ્વરને કે વાદીસંવાદી સ્વરને લાગુ પડે છે. જાતિની રચના પૂર્ણ કરવા માટે બહુત્વની આવશ્યકતા હોય છે. એટલે કે કઈ જાતિમાં કયા સ્વરો વધારે વખત કે ટાંસીને લગાડવા તે બરાબર સમજાય, તો જાતિની રચના પૂર્ણ રીતે કરી શકાય છે.

અલ્પત્વ : આ શબ્દની વ્યાખ્યા બહુત્વની વ્યાખ્યા કરતાં ઊલટી છે. ચીજના મુખ્ય સ્વર સિવાય બીજા સ્વરો અછડતા લેવા અથવા સાવ બાતલ કરવા, તેને લંઘન કહે છે. આવો અવાંતર સ્વર ક્વચિત્ લેવાય તો તેને અનભ્યાસ કહે છે. એમ જે સ્વરનું લંઘન કે અનભ્યાસ થાય છે તેને અલ્પત્વ કહે છે. જાતિઓની રચના કરવામાં આ અલ્પત્વ ધ્યાનમાં રાખવાની જરૂર હોય છે.

તારવ્યવસ્થા : અંશરૂપ એવા તાર સપ્તકના ષડ્જ કે મધ્યમથી આગળ તાર સપ્તકમાંના આગળના ચાર સ્વર લેવા, તેને તારવ્યવસ્થા કહે છે. એટલે તાર ષડ્જથી તાર સપ્તકમાં જવું હોય તો પંચમ સુધી જવું અને તાર મધ્યમથી તાર નિષાદ સુધી જવું. જાતિરચનામાં આ તારવ્યવસ્થા જાળવવી આવશ્યક હોય છે.

મંદ્રવ્યવસ્થા : મધ્ય સ્થાનના ષડ્જથી ગાંધાર સુધી ઊતરવું અથવા મધ્યમ ગ્રામના ષડ્જથી એટલે મધ્ય સપ્તકના

મધ્યમથી નિષાદ સુધી ઊતરવું, તેને જ મંદ્રવ્યવસ્થા કહે છે. મંદ્ર સપ્તકમાં ઊતરવાની વધારેમાં વધારે મર્યાદા મંદ્ર ઋષભ સુધીની આપેલી છે. તારવ્યવસ્થા પ્રમાણે મંદ્રવ્યવસ્થાના પણ નિયમો જાતિરચનાની બાબતમાં આવશ્યક છે.

અંતરમાર્ગ: ન્યાસ, અપન્યાસ, સંન્યાસ, વિન્યાસ, ગ્રહ, અંશની જગ્યા છોડી દઈને વચ્ચે વચ્ચે એટલે ઉપરના બે બે સ્વરોની વચ્ચે અછડતા સ્વર લઈને, અને એવા અછડતા લીધેલા સ્વરોના આરોહ કે અવરોહની પદ્ધતિથી ગ્રહ, અંશ વગેરે મુખ્ય મુખ્ય સ્વરો સાથે ખૂબીદાર રીતે સંયોગ કરીને, એક પ્રકારનો સ્વરચમત્કાર ઉત્પન્ન કરવો તેને જ અંતરમાર્ગ કહે છે. આ પદ્ધતિનો સામાન્ય રીતે વિકૃત જાતિઓમાં જ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. શુદ્ધ જાતિઓમાં આ પદ્ધતિનો જવલ્લે જ પ્રયોગ થાય છે.

ષાડવ: એકાદ સંપૂર્ણ થાટ નિશ્ચિત થયા પછી તેમાંનો અમુક એક સ્વર ઓછો કરવો, એમ શાસ્ત્રકારો કહે છે. તેમણે બતાવેલો સ્વર બાતલ કર્યા પછી બાકીના છ સ્વરોના સમૂહને ષાડવ કહે છે. એવા છ સ્વરોના ગાયનને અથવા રાગને પણ ષાડવ કહેવાની પદ્ધતિ છે.

ઔડુવ: તે જ પ્રમાણે જે સંપૂર્ણ થાટમાં બે સ્વર ઓછા કરવા કહ્યું હોય, તે પાંચ સ્વરના સમૂહને કે રાગને 'ઔડુવ' (પ્રચલિત ભાષામાં ઓડવ) કહે છે. જાતિઓનું વર્ણન કરતાં ષાડવ કે ઔડુવ કરવા માટે કયા સ્વરો બાતલ કરવા, તેના શાસ્ત્રકારોએ ચોક્કસ નિયમો કર્યા છે. જાતિઓના ગાયનમાં આ નિયમપાલન આવશ્યક છે.

આ તેર વસ્તુઓ મળીને જાતિ તૈયાર થાય છે. આમાંની પહેલી દસ વસ્તુઓ સ્વતંત્ર લક્ષણબોધક છે, અને પછીની ત્રણ એટલે કે અંતરમાર્ગ, ષાડવ અને ઓડુવ, પ્રકારબોધક છે. આ તેર વસ્તુઓ મળીને તૈયાર થનાર તે જાતિ એટલે થાટ, અને તે પરથી ગવાતા અનેક રાગોનું મૂળ સ્વરૂપ એ બંનેનો સમુચ્ચય છે, એ કહેવાની જરૂર નથી.

હિંદી સંગીતમાં સ્વરસંમેલન અને સ્વરમાધુર્ય

શ્રી. પ્રમુખ સાહેબ, ગુરુમહારાજ, ભાઈઓ અને બહેનો,

આજે મારા ભાષણનો વિષય, પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં જે સ્વરસંમેલન (Harmony) છે, તે આપણા સંગીતમાં લઈએ કે નહિ અને તે આપણા સંગીતને પોષક થશે કે નાશક, એ છે. શરૂઆતમાં સ્વરસંમેલન (Harmony) અને સ્વરમાધુર્ય (Melody) શબ્દોનું સ્પષ્ટીકરણ કરું. તે બંને શબ્દો અંગ્રેજી છે અને તે ગ્રીક ભાષામાંથી આવેલા છે. 'એનસાઇક્લોપીડિયા ઑફ બ્રિટાનિકા' નામના અંગ્રેજી જ્ઞાનકોશમાં સંગીત પર એક લેખ છે. તેમાં આ બેઉ શબ્દોના અર્થ સ્પષ્ટ કર્યા છે. Harmony માં Haemonike અથવા Harmonia એટલે 'યોગ્ય થવું' અથવા 'શોભવું', એવો મૂળ શબ્દ છે. તેથી Harmony એટલે 'General Unity of parts in a whole' એટલે 'અનેક અવયવો મળીને તૈયાર થતા અવયવીની એકરૂપતા.' Melody એટલે શ્રુતિમધુર સ્વરોનો ચઢઉતાર અથવા આરોહઅવરોહ.

આરોહઅવરોહમાં સ્વરો એક પછી એક આવે છે, તેથી તેવા સ્વરસમુચ્ચયને Melody કહેવામાં આવ્યો છે.

ઑક્સફર્ડ યુનિવર્સિટીની પ્રથમ સંગીત પ્રાયમરમાં આ બે શબ્દોની સુંદર વ્યાખ્યા આપી છે:

Harmony — Two or more notes in combination.

Melody — Single note in succession.

આપણે 'હારમની'ને માટે સ્વરસંમેલન શબ્દ વાપરીએ છીએ. પણ આ શબ્દ પૂરતો અર્થવાહી નથી. યુરોપીય સંગીતનો અભ્યાસ કરવાથી જ આ શબ્દનો સ્પષ્ટ અર્થ આપણને સમજાશે. તેમાં હારમનીનો અર્થ વિસ્તૃત છે. તેમાં સ્વરસંમેલન હોય છે, પણ તે વિશિષ્ટ નિયમોને અનુસરીને જ થયેલું હોય છે. તેમાં ફક્ત આરોહઅવરોહના જ નિયમો હોતા નથી, પણ અમુક સ્વર પછી કયો સ્વર વધારે શોભશે, તે સવાલ મુખ્ય હોય છે. કારણ બધા જ આરોહ-અવરોહ દરેકને ગમશે જ, એમ કહેવું કઠણ છે. જેટલી વ્યક્તિ તેટલી પ્રકૃતિ હોવાથી, એકી વખતે એક જ સ્વર ગાઈને બધાનું મનોરંજન કરવું અશક્ય છે. તેથી જ મેલડીથી રસિકોને જોઈએ એટલો આનંદ મળતો નથી. હારમનીમાં એવું બનતું નથી. તેના બધા સ્વરો એકજાતીય હોવાથી તેના શ્રવણથી અપૂર્વ આનંદનો અનુભવ થાય છે. તેથી જ હારમની યુરોપમાં લોકપ્રિય થઈ છે.

હિંદી સંગીતનો પાયો મેલડી ઉપર એટલે રાગરચના ઉપર રચાયેલો છે. તેમાં સ્વરપરંપરાના, તેમાંના વાદી, સંવાદી, અનુવાદી, વર્જ્ય વગેરે સ્વરો વિષે ચોક્કસ નિયમો

હોય છે, અને તેથી કરીને જે આરોહઅવરોહ થાય છે તેને જ રાગ કહેવામાં આવે છે. રાગ સ્વરોના નિયમોને લીધે જ રંજક બને છે. આપણે જ્યારે એકાદ સૂરાવર્ત અથવા ચીજ ગાઈએ અથવા સાંભળીએ છીએ, ત્યારે સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ જોતાં દેખાશે કે તેમાં વિશિષ્ટ નિયમો હોય છે. કેટલાક સ્વરોનું બાહુલ્ય, કેટલાકનું અલ્પત્વ, કેટલાક વર્જ્ય, કેટલાક સ્પર્ષિત (काकुस्वर), કેટલાક આરોહમાં વર્જ્ય, કેટલાક અવરોહમાં વર્જ્ય, વગેરે અનેક નિયમો હોય છે. રાગમાં જે સ્વર વાદી હોય છે, તેને અનુસરીને આ નિયમો લાગુ પડે છે. તેથી એક રીતે રાગમાં આપણે સ્વરસંમેલનના નિયમ પાળીએ છીએ એમ કહી શકાય. તેમાં આપણને દેખાશે કે રાગમાં વાદી, સંવાદી અને અનુવાદી સ્વરોનું જ બાહુલ્ય હશે, અને તે વિશિષ્ટ સ્વરોને લીધે જ રાગ કર્ણમધુર લાગતો હશે. આ ત્રણ સ્વરોના નિયમોને અનુસરીને રાગ-વિસ્તાર કરવો હોય તો એક વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ કે, તે રાગ ગાવામાં કે વગાડવામાં એ ત્રણેમાંથી એક પણ સ્વરને ધક્કો ન પહોંચવો જોઈએ.

આજે આપણા દેશમાં એકરાષ્ટ્રત્વની ભાવના વધતી જાય છે. આખા દેશની મહાસભા એક જોઈએ, રાષ્ટ્રભાષા એક જોઈએ, રાષ્ટ્રલિપિ શક્ય હોય તો એક જોઈએ, રાષ્ટ્ર-રચનાના કાર્યક્રમો એક જોઈએ, એવા આગ્રહો બંધાતા જાય છે. એવી પરિસ્થિતિમાં સંગીતમાં પણ પદ્ધતિઓ ભલે જુદી હોય, પણ તેમાં કેટલીક એકતાનતા લાવવાની આવશ્યકતા છે. પ્રસ્તુત લેખમાં અમે એ એકતાનતાનો સંપૂર્ણ વિચાર કરવા

માગતા નથી, પણ તેના એક ભાગનો જ વિચાર કરવા માગીએ છીએ. ગાયકો કે વાદ્યો દાક્ષિણાત્ય હોય કે ઔત્તરીય હોય, જો સંગીતવૃંદ એટલે કે બેંડની શરૂઆત અને વિકાસ આપણે આપણી શાળાઓમાં કરીએ તો સંગીતની એકતાનતા ઘણે અંશે સધાશે. સંગીતવૃંદની વ્યાખ્યા સંગીતરત્નાકરમાં નીચે મુજબ આપેલી છે:

गातृवादकसंघातो वृन्दमित्यभिधीयते ।

આ વૃંદના ઉત્તમ, મધ્યમ અને કનિષ્ઠ એવા ત્રણ પ્રકારો રત્નાકરમાં કહેલા છે. તેના મત પ્રમાણે ઉત્તમ વૃંદમાં ૪ મુખ્ય ગાયકો, ૮ સાથી, ૧૨ ગાયિકા, ૪ વાંસળી વગાડનાર, ૪ મૃદંગ વગાડનાર મળીને ૩૨નો સમૂહ હોવો જોઈએ. આ વૃંદમાં પાશ્ચાત્ય હારમનીની કલ્પના છે, એમ લાગતું નથી. તે કાળમાં સંગીતવૃંદનાં વાદ્યો કયા સ્વરમાં મેળવાતાં, તેનો ખુલાસો રત્નાકરમાં નથી. પણ તેની પરંપરા જોતાં તે એક જ સ્વરમાં મેળવાતાં હોવાં જોઈએ, એવું અનુમાન કરી શકાય છે. આ સંગીતવૃંદમાં જો આપણે હારમની દાખલ કરીશું તો તે આપણા સંગીતનો એક વિશિષ્ટ પ્રકારનો વિકાસ જ કહેવાય. પ્રાચીનકાળમાં રાજાઓને પ્રસન્ન કરવા, એ સંગીતનું કાર્ય હતું. આજે રાજામહારાજાની ગાદી પર જનતા-જનાર્દન વિરાજે છે. સામાન્ય પ્રજાને, આમ વર્ગને પ્રસન્ન કરવો હોય તો સંઘશક્તિનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ અને તે સંઘશક્તિનો એક રીતે સંગીતવૃંદમાં ઉપયોગ થાય છે.

હિંદુસ્તાનમાં સંગીતવૃંદ કે બેંડની કલ્પના મૂર્ત સ્વરૂપમાં લાવનાર અમારા પૂજ્ય ગુરુવર્ય પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર હતા. તેમણે ગયા ૧૦-૧૨ વરસથી સંગીતવૃંદનો

પ્રયોગ અનેક ઠેકાણે કર્યો છે. આજ અહીં ભેગાં થયેલાં ભાઈબહેનોમાંથી પણ ઘણાએ તે વૃંદ સાંભળ્યો હશે. પાશ્ચાત્ય બૅંડની કલ્પના તે પરથી આવી શકતી હતી. આજે પણ બૅંડ અથવા વૃંદ પ્રયોગાવસ્થામાં જ છે એમ કહેવું જોઈએ. કારણ કે તેનાં વાદ્યોમાં સ્વરની દૃષ્ટિએ સુધારો થવો આવશ્યક છે. તેથી તે વૃંદ પરિણત સ્થિતિમાં પ્રજા આગળ આવવાને વાર છે, એમ કહેવું જોઈએ. એ માઈલ પરથી ફિડલ જેવા વાદ્યનો અવાજ સાંભળી શકાય છે. એવું ફિડલ મેં જોયું છે. વાદ્યોનો અવાજ મોટો અને દૂર સુધી સંભળાય એવો હોવો જોઈએ. એને હું 'સ્વરની દૃષ્ટિએ સુધારો' કહું છું. એવાં બૃહત્સ્વરવાળાં વાદ્યો થાય તો જ સમૂહની મદદથી પ્રજારંજન કરવું શક્ય છે.

કેટલાક કહે છે કે હિંદી સંગીતમાં હારમની લાવવાથી રાગરચના બગડી જશે અને હાલનું સંગીતનું સુંદર સ્વરૂપ ભ્રષ્ટ થશે. પણ તેની બીક રાખવાનું કારણ નથી. થોડા દિવસ પહેલાં ટાઈમ્સ ઑફ ઇંડિયાના તંત્રી સાહેબ મને કહેતા હતા કે, તેઓ એકી વખતે ૧૫-૨૦ મેલડી વગાડે છે. પણ તેમાં કોઈ પણ મેલડીને નુકસાન પહોંચતું નથી એટલું જ નહિ, પણ તે હારમનીને પોષક થાય છે. પણ ઉપર કહેલો મત જે લોકો ધરાવે છે તેમાં તેનું કારણ નિરાળું જ છે. મેલડી એટલે કે રાગરચનામાં તીવ્ર કોમલાદિ સ્વરોનાં આરોહઅવરોહ, મીંડ, ઘસીટ, ગમક, આલાપ, તાન, બોલતાન, સરિગમ ઇત્યાદિ અનેક કડક નિયમો છે, તેવા નિયમો હારમનીવાળા સંગીતમાં પાળવા અશક્ય થાય તો મેલડીની આખી વ્યવસ્થા બગડી જવાની. પણ એ

વાત સાચી નથી. મેલડીના જે વર્જ્યાવર્જ્ય વિષેના નિયમો છે તેનો હારમની સાથે કશોય સંબંધ આવતો નથી. હારમોનિક કોર્ડ (Harmonic Chord) એટલે કે સ્વરોની સાંકળમાં વાદી, સંવાદી અને અનુવાદી સ્વરો એકી સાથે જ વાગવાથી મેલડીના રાગની ફક્ત છાયા જ તેમાં દેખાઈ આવશે. એટલે હારમની દ્વારા જે રાગો વગાડવામાં આવશે તે ઘણે ભાગે મેલડીથી ભિન્ન હશે. એ એક નવીન પ્રકારનું જ સંગીત હશે. એમાં હારમની અને મેલડીનો એકબીજા સાથે સંબંધ હોવા છતાં તે બન્ને ભિન્ન દેખાશે, પણ તે પરસ્પર પોષક પણ હશે. આ નવું મિશ્રણ લોકપ્રિય થશે અને તે એક રીતે લોકસંગીત પણ કહેવાશે.

કેટલાક લોકો એમ કહે છે કે મેલડીવાળું એટલે કે રાગરચનાયુક્ત સંગીત તેના નિયમોને લીધે બહુ મર્યાદિત થાય છે. તે નિયમોની રુકાવટને કારણે જ ષાઢવ, ઓડવ તેમ જ મિશ્ર ષાઢવ અને મિશ્ર ઓડવ રાગોનો વિસ્તાર થઈ શકતો નથી. એકાદ ગવૈયો બહુ બહુ તો એક રાગ ૨–૩ કલાક સુધી ગાઈ શકશે. પણ ત્યાર બાદ તેનો વિસ્તાર એ કરી શકશે નહિ એ આક્ષેપમાં સત્યાંશ છે. એકાદ રાગનો પૂરી રીતે વિસ્તાર કરવો હોય તો નિયમોનું બંધન એક રીતે ન જોઈએ. તેથી વિસ્તારમાં રુકાવટ આવશે. ભુપાલી અગર સારંગ રાગ કરતાં ભૈરવ અથવા તોડી રાગનો વિસ્તાર કરવો સહેલો છે. તેમ જ કોઈ પણ સુરાવટીનો વિસ્તાર તે રાગના વિધિનિષેધાદિનો વિશેષ વિચાર કરીને નહિ, પણ ગાયકની પ્રતિભાને સંપૂર્ણ સ્વાતંત્ર્ય આપવાથી જ વધારે થશે, એમાં શંકા નથી. એ વિધાનમાં એક એવો આક્ષેપ

આવવાનો સંભવ છે કે, ઉપરના ગાયનમાં ફક્ત પ્રતિભા પર વિશ્વાસ રાખીએ તો તેમાં અનેક ભાવના કે કલ્પનાઓનું મિશ્રણ થવાનો સંભવ છે. એક જ વખતે એક જ ભાવના કે કલ્પના અસરકારક રીતે પ્રદર્શિત થઈ શકે છે. પણ અનેક ભાવના કે કલ્પનાઓનો આવિષ્કાર એક જ વખતે કરવા જઈએ તો તે તેટલો અસરકારક થશે નહિ.

આ આક્ષેપનો જવાબ પહેલાં આપી દઈએ. સામાન્ય પ્રજા સંગીતશ્રવણ ભાવનાની અસરને માટે કરતી નથી, પણ મનોરંજન માટે કરે છે. આર્ય સંગીતના મેલડીનો આદર્શ એક જ ભાવના કે એક જ કલ્પના એટલે કે એક જ રાગ અનેક રીતે વિકસાવવાનો હોય છે. જેમ એક યોગી એક વિશિષ્ટ ધ્યેયપ્રાપ્તિને માટે પોતાની સાધના અનેક રીતે કરે છે, અથવા એક ભક્ત પોતાના ઇષ્ટ દેવતાને અનેક રીતે પણ એક જ ભાવનાથી ભજે છે, તેમ આપણા સંગીતનો નિઃસીમ ઉપાસક એક જ રાગ અનેક રીતે આલાપવાનો એટલે કે વિકસાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ એકાગ્રતાની સાધનાને લીધે તે અધ્યાત્મપ્રવીણ થાય છે. એવી એકતાની સાધના થોડાકને જ ગમે છે. સામાન્ય પ્રજા તો વૈવિધ્યની, બાહુલ્યની કે વૈપુલ્યની ભૂખી હોય છે, તેથી કરીને તેને હારમની વધારે ગમશે. એવું જ સંગીત લોકપ્રિય; લોકપ્રચલિત થવાનું.

આપણા પ્રમુખશ્રીએ સંગીત લોકશાહીને અનુકૂલ થાય એવી રીતે તેનો વિકાસ કરવાનું સૂચવ્યું છે. સંગીતમાં હારમની દાખલ કરવાથી જ તેવું પરિણામ આપણે જલદી લાવી શકીશું.*

* સંગીતસંમેલન આગળનું ભાષણ.

વીણા પરનાં સ્વરસ્થાનો અને તેનાં આંદોલનો

'ભારતીય સંગીત' નામના મરાઠી દ્વૈમાસિકના મે મહિનાના અંકમાં મારા 'રાગલક્ષણ' ઉપર અભિપ્રાય આવ્યો છે. તેમાં તંત્રી મહાશયે સૂચવ્યું છે તે મુજબ પ્રચલિત સંગીતરાગોમાં જે સ્વરો આવે છે તેનાં વીણા પરનાં સ્થાનો નીચેની કવિતાઓમાં આપ્યાં છે. તેમ જ પાશ્ચાત્ય નાદશાસ્ત્ર પ્રમાણે તેનાં કેટલાં આંદોલનો થાય છે અને દરેક સ્વર કેટલા ઇંચ લંબાઈના તાર પર વાગે છે, તેનો પણ ખુલાસો કર્યો છે.

સ્વરોના બે ભાગ છે: શુદ્ધ અને વિકૃત. શુદ્ધ સ્વર સાત અને વિકૃત પાંચ. વિકૃત સ્વરોમાં કોમળ વિકૃત ચાર, તીવ્ર વિકૃત એક, મધ્યમ તીવ્ર આપેલ છે.

કોમળ, અતિકોમળ, અતિ અતિકોમળ, તીવ્ર, તીવ્રતર, તીવ્રતમ અને શુદ્ધ એવા સાત સ્વરોની પરિભાષામાં (એટલે બાવીસ શ્રુતિઓમાં) સ્વરોનો નિર્દેશ થાય છે. પણ કયા રાગને કેટલી શ્રુતિ લાગે છે, તેને વિષે સંગીતજ્ઞ પંડિતોમાં

એકમત નથી. બાવીસ સ્વરો (શ્રુતિઓ)નો પાયો લઈને રાગની રચના કરવા જઈએ તો તેમાં એક પ્રકારની ક્લિષ્ટતા આવે છે, અને આટલું કરીને પણ કેટલાક રાગોના આરોહ અવરોહ તે જ સ્વરોના સરખા જ ધ્વનિઓ મળીને થાય છે, એમ પણ બનતું નથી. તેથી અમે બાર સ્વરોનાં જ સ્થાનો હાલ તુરતને માટે વર્ણવ્યાં છે. રાગોમાં થતો વાદી અને સંવાદી સ્વરોનો વર્તાવ, જુદી જુદી ગમકો વગેરે વસ્તુઓ પરથી રાગ સ્પષ્ટ થાય છે. એવા પ્રકારોમાં સ્વરોનાં સ્થાનો થોડાં આમતેમ થાય છે. પણ મૂળ સ્વરનો નિર્દેશ કરવો આવશ્યક હોવાથી તેના શ્લોકો આગળ આપ્યા છે.

જેઓ બાવીસ શ્રુતિઓમાં જ રાગો લખે છે, તેમનું સમાધાન ઉપરના લખાણથી થવાનું નથી, એ અમે જાણીએ છીએ. પણ તેમનો પણ અનુભવ હશે કે કેટલાક રાગોમાં બાવીસ શ્રુતિઓથી વધારે સ્વરો આવે છે, તેને વર્ણવવા લગભગ અશક્ય છે. પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથકારોને એ અડચણની ખબર હતી. તેથી જ કેટલાકે બાર, કેટલાકે ચૌદ કે સોળ શ્રુતિઓ સ્વીકારીને તેના પર પોતાની રાગપદ્ધતિની રચના કરી છે. પ્રસ્તુત સ્વરોનાં સ્થાનો આપવામાં પણ તે જ ઉદ્દેશ રાખ્યો છે.

શંકરા અને શંકરાભરણમાં ફક્ત નામનો જ ફરક છે. ઉત્તરમાં તે એક જ રાગ છે અને તેનો થાટ કલ્યાણ છે. સન ૧૯૦૬માં બાબુ નાનકપ્રસાદનો 'Indian Music, Scientific and Practical' નામનો ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો હતો. તેમાં તેમણે 'સરમાય આસરત' ગ્રંથ પરથી તેવો જ

કલ્યાણ થાટનો રાગ આપ્યો છે (પાનું ૧૧૨). તે છેલ્લા પરિશિષ્ટ 'અ'માં છે.

પત્રક ૧લું

(सा) तंत्रीका जो सहज नाद वह षड्ज स्वर कहलाता है ।
मधुर और अनुरणनात्मक जो प्रथम स्थान वह पाता है ॥ १ ॥

(सां) उस तंत्री के मध्य स्थान पर दुगना सा स्थित होता है ।
प्रथम षड्ज का प्रतिनिधि होकर सप्तक पूरा करता है ॥२॥

(म) इन दोनों के बीच बराबर मध्यम कैसा लसता है ।
मध्य स्थान में रहकर रसका सुन्दर निर्झर बहता है ॥ ३ ॥

(प) भागत्रययुत तंत्री में पंचम अग्रिम पर रहता है ।

(पं) भागद्वय त्यजने से उसका द्विगुन सुनाई देता है ॥ ४ ॥

(रीं) उस पंचम का भी पंचम जो तार ऋषभ कहलाता है ।
द्विगुन षड्ज से पर होकर वो अपनी चमक दिखाता है ॥५॥
पंचम से पर भागत्रय युत जो बृहदन्तर होता है ।
पंचम भाग तज देने से वह सरस सुनाई देता है ॥ ६ ॥

(री) सप अन्तर के भागत्रय में ऋषभ स्वर जो रहता है ।
मेरु से वह प्रथम भाग पर चतुःश्रुतिक कहलाता है ॥ ७ ॥

(ग) पंचभाग-युत तंत्री में सुर गान्धार स्थित होता है ।
प्रथम भाग मेरु से उसका स्थान दिखाई देता है ॥ ८ ॥

(ध) उस स्वर का संवादी धैवत तीन श्रुतिका रहता है ।
भाग द्वय त्यज देने से वह अपना स्थान बताता है ॥ ९ ॥

(ध) अधर मेरु से ऋषभान्तर के अंशत्रय कर देते है ।
प्रथम अंश के संत्यागन से धैवत प्रस्फुट होता है ॥ १० ॥

(नी) पंचम–तार षड्ज के भीतर पंचभाग जो होते हैं ।
निषाद उसमें दुगने सासे अपर भाग में रहता है ॥ ११ ॥

विकृत स्वर

(ग को.) स–प अन्तर के आधे मृदु गान्धार सुनाई देता है ।
मूल तंत्रि के छठे भाग तज देने से भी मिलता है ॥ १२ ॥
वैसा ही प–स तार बीच जो भागत्रय में रहता है ।
(नी को.) अंशद्वय तजने से सप्तक कोमल वह कहलाता है ॥१३॥
(ध को.) पंचम तार षड्ज के भीतर चार भाग कर देते हैं ।
प्रथम भाग तज मृदु धैवत का स्थान नियत कर देते हैं ॥ १४ ॥
(रि को.) अपर मेरु से मृदु धैवत के षष्ठ भाग कर देते हैं ।
प्रथम भाग तज देने से सुर कोमल रीको पाते हैं ॥ १५ ॥

अथवा

यातो म–स के अन्तर के वह चार भाग कर देते हैं ।
प्रथम भाग तज देने से सुर कोमल रीको पाते हैं । १६ ॥
(म ती.) पंचम से गान्धार देश के भाग त्रयकर देते हैं ।
अपर एक को पंचम से तज मध्यम तीवर पाते हैं ॥ १७ ॥
(दु म ती.) मृदु री मृदु धैवत के भीतर भाग चतुष्टय करते हैं ।
तुरीयांश तज देने पर भी मध्यम तीवर पाते हैं ॥ १८ ॥
किन्तु नया यह तीवर मध्यम मृदु री–सहचर होता है ।
रहके मध्यम पंचम भीतर निजि का स्थान बताता है ॥१९॥
ऐसे तीवर मध्यम के दो स्थान दिखाई देते हैं ।
इन दोनों के गुणाकार से दुगना साही पाते हैं ॥ २० ॥

પત્રક ૨જું

આખી તારની લંબાઈ ૩૬ ઇંચ અને આંદોલનો ૨૪૦ પકડીને સ્વરો નીચે પ્રમાણે આવે છે:

સ્વર	આંદોલનો	તાર-ઇંચ
૧. ષડ્જ	૨૪૦	૩૬
૨. તાર ષડ્જ	૪૮૦	૧૮
૩. મધ્યમ	૩૨૦	૨૭
૪. પંચમ	૩૬૦	૨૪
૫. પંચમ (તાર)	૭૨૦	૧૨
૬. ઋષભ (તાર)	૫૪૦	૧૬
૭. ઋષભ	૨૭૦	૩૨
૮. ગાંધાર	૩૦૦	૨૮.૮
૯. ધૈવત (ત્રણ શ્રુતિ)	૪૦૦	૨૧.૬
૧૦. ધૈવત (ચાર શ્રુતિ)	૪૦૫	૨૧.૩
૧૧. નિષાદ	૪૫૦	૧૯.૨
૧૨. ગ. કો.	૨૮૮	૩૦
૧૩. ની. કો.	૪૩૨	૨૦
૧૪. ધ. કો.	૩૮૪	૨૨ ૧/૨
૧૫. રી. કો.	૨૫૬	૩૩ ૩/૪
૧૬. મ. તી.	૩૩૭ ૧/૨ એક પ્રકાર	૨૫ ૩/૫
૧૭. ,, ,,	૩૪૧ ૧/૩ બીજો ,,	૨૫ ૫/૧૬

ઉપર આપેલા બાર સ્વરોનાં આંદોલનો જોઈએ તો દેખાશે કે તે દરેક સ્વરમાંથી અનુક્રમે:

સા		રે		ગ	મ	
૨૪૦,	૨૫૬,	૨૭૦,	૨૮૮,	૩૦૦,	૩૨૦,	૩૩૭½
	કો. રે		કો. ગ			મ. તી.
૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
૧૬/૧૫	૧૩૫/૧૨૮	૧૬/૧૫	૨૫/૨૪	૧૩/૧૫	૧૩૫/૧૨૮	૧૬/૧૫

પ		ધ		ની	સાં
૩૬૦,	૩૮૪,	૪૦૫,	૪૩૨,	૪૫૦	૪૮૦
	કો. ધ		કો. ની		
૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	
૧૫/૧૫	૧૩૫/૧૨૮	૧૬/૧૫	૨૫/૨૪	૧૬/૧૫	

એવાં અંતરો આવે છે. તેમાં બે શ્રુતિવાળા સ્વર દસ અને એક શ્રુતિવાળા બે છે. બે શ્રુતિઓનાં માપ બે જુદાં જુદાં છે અને તે સપ્તકમાં એક પછી એક આવે છે. એટલે તેમાં ક્રમ છે, એ તેની વિશેષતા છે. બે શ્રુતિવાળા સ્વરોનો ક્રમ ૧૬/૧૫ અને ૧૩૫/૧૨૮ એવો આવે છે. મધ્યમ અને પંચમ વચ્ચેનું અંતર ૧૩૫/૧૨૮ અને ૧૬/૧૫ એવું આવે છે. તેથી ૩૩૭½ના આંદોલનના તીવ્ર મધ્યમનો સંવાદ ૪૫૦ના શુદ્ધ નિષાદ સાથે આવે છે. પણ પહેલાં ૧૬/૧૫ અને પછી ૧૩૫/૧૨૮ એવો ક્રમ લઈએ તો તેમાંથી સિદ્ધ થતો તીવ્ર મધ્યમ ૨૫૬ના કોમળ ઋષભ સાથે સંવાદ કરે છે; અને આ બંને મધ્યમોનો ગુણાકાર એટલે જ દ્વિગુણ સા થાય છે. દા. ત.

મ તીવ્ર×મ તીવ્ર =દ્વિગુણ સા

૬૭૫/૨ × ૧૦૨૪/૩ × ૧/૨૪૦ × ૧/૨૪૦ = ૨

આ બધા સ્વરોમાં ષડ્જ–પંચમ ભાવ સિદ્ધ થયો છે, એ વાચકોના ધ્યાનમાં આવશે જ.

હિંદુસ્તાની વાદ્યો

હિંદુસ્તાની સંગીતમાં જેટલાં વાજિંત્રો છે તે વાજિંત્રોનાં વર્ણન પૂર્વે થઈ ગયેલાં જૂના કાળના સંગીતની જેમ સંસ્કૃત ગ્રંથમાં મળે છે. આપણું સંગીત જેમ પુરાણું, પવિત્ર અને દૈવી કહી શકાય તેમ જ આપણા વાદ્યની બાબતમાં પણ કહી શકાય. દુંદુભિ, શંખ, વીણા, મૃદંગ, વેણુ, કર્કરી ઇત્યાદિ વાજિંત્રોના ઉલ્લેખ વૈદિક ગ્રંથમાં મળે છે. તે વાદ્યો ગાયનની સાથે વગાડવામાં આવતાં હતાં તેમ જ તેમના વાદનનો જુદો જુદો પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો. હાલનું યુરોપિયન વાજિંત્ર તે આપણા જૂના વાદ્ય–સ્વરમંડળ (શતતંત્રી વીણા) ઉપરથી જ નીકળેલું છે, એમ પાશ્ચાત્ય સંગીતવેત્તાઓ પણ કહે છે. પિયાનાને તાર તો ઘણા હોય છે અને તે નાનકડી મોગરીના આઘાતથી વાગે છે. તે જ રીતથી સ્વરમંડળ પણ વગાડવામાં આવે છે. પિયાનાના સંચામાં તે મોગરી બરાબર ગોઠવાયેલી હોવાથી ફક્ત તે તે સ્વરના પડદા દબાવવાથી યાંત્રિક રચના વડે તાર ઉપર તેનો સહેજ આઘાત થાય છે. સ્વરમંડળ

વાદ્યમાં આવી જ રીતે જો યાંત્રિક ગેાઠવણુ થાય તેા તે પિયાના જેવેા જ કર્ણમધુર સ્વર આપશે.

હવે આપણે બીજાં વાજિંત્રેા ઉપર આવીએ. આ વાજિંત્રેાના મુખ્ય ચાર ભાગ પડે છે. જૂના ગ્રંથમાં પણ ચાર જ ભાગ કરેલા છે, અને તે હાલના જેવા જ છે. તે નીચે પ્રમાણે છે:

ततं चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेव च ।
चतुर्विधं तु विज्ञेमातोधं लक्षणान्वितम् ॥

(ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર અ. ૨૮, શ્લેાક ૧.)

તત, અવનદ્ધ, ધન અને સુષિર એવાં ચાર પ્રકારનાં વાજિંત્રો છે. તેમાંથી તત એટલે તારવાળાં—જેવાં કે—વીણાદિ વાદ્યો. અવનદ્ધ એટલે જેમનું મેાઢું ચામડાથી બંધ કરેલું હેાય છે, તેવી જાતનાં—જેવાં કે—તબલાં, મૃદંગ, ઢેાલ, ડફ વગેરે. ધન એટલે ધાતુનાં બનાવેલાં વાદ્યો—જેવાં કે—ઝાંઝ, મંજીરા, કરતાલ. સુષિર એટલે છિદ્રોવાળાં (પવન વડે જેમનેા અવાજ થાય છે તેવાં)—જેવાં—કે વાંસળી, વેણુ, હારમેાનિયમ, પાવા ઇત્યાદિ.

આવાં ચાર પ્રકારનાં વાજિંત્રેા પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવેલાં છે. જેટલાં વાદ્યો સંસ્કૃત ગ્રંથમાં મળે છે તેટલાંનાં નામ નીચે પ્રમાણે છે:

૧. પહેલા પ્રકારનાં (તત વાદ્ય.):

૧. એકતંત્રી વીણા	૫. વિપંચી	૯. પિનાકી
૨. નુકલ વીણા	૬. મત્તકેાકિલ	૧૦. નિઃશક વીણા
૩. ત્રિતંત્રિકા	૭. આલાપિની	
૪. ચિત્રા	૮. કિન્નરી	

૨. બીજા પ્રકારનાં (અવનદ્ધ) વાદ્ય :

૧. મૃદંગ
૨. દુંદુભિ
૩. ભેરી
૪. પટહ
૫. મરદલ
૬. હુડુક્ક
૭. કરટા
૮. ઘટ
૯. ઘડસ
૧૦. ઢવસ
૧૧. ઢક્કા
૧૨. કુડુક્કા
૧૩. કુડુવા
૧૪. ડમરુ
૧૫. ડક્કા
૧૬. મણિડક્કા
૧૭. ડુક્કુલી
૧૮. રુન્ઝા
૧૯. સેલ્લુકા
૨૦. ઝલ્લરી
૨૧. ભાણ
૨૨. સ્ત્રીવલી
૨૩. નિ:સાણ
૨૪. તુંબકી

૩. ત્રીજા પ્રકારનાં (ઘન) વાદ્ય :

૧. ઘંટા
૨. ક્ષુદ્રઘંટા
૩. જયઘંટા
૪. કસ્ત્રા
૫. શુક્તિ
૬. પટ્ટ

૪. ચેાથા પ્રકારનાં (સુષિર) વાદ્ય :

૧. વંશ (વેણુ)
૨. પાવ
૩. પાવિકા
૪. મુરલી
૫. મધુકરી
૬. કાહલા
૭. તંડુકિની
૮. ચુકડા
૯. શૃંગ
૧૦. શંખ

હવે પારિજાત પ્રમાણેનાં વાદ્યો નીચે પ્રમાણે છે :

૧. પહેલા પ્રકારનાં (તત) વાદ્ય :

૧. રુદ્રવીણા.
૨. બ્રહ્મવીણા.
૩. તોંબુર
૪. સ્વરમંડળ.
૫. પિનાકી
૬. કિન્નરી
૭. દંડી

૨. બીજા પ્રકારનાં (અવનદ્ધ) વાદ્ય :

૧. મૃદંગ
૨. ભેરી
૩. દુંદુભિ
૪. ઉરુન્ઝા
૫. ડમરુ
૬. પટહ

૭. કુડુક્ક	૯. ઢક્કા	૧૧. કરચક્ર
૮. ચક્ર	૧૦. રવાવહ (રબાબ)	

૩. ત્રીજા પ્રકારનાં (ઘન) વાદ્ય :

૧. તાલ	૪. જટાઘંટા	૭. ક્ષુદ્રઘંટા
૨. ઝલ્લરી	૫. ઘટ	૮. કલ્પતરુ
૩. ઘંટા	૬. જલયંત્ર	૯. કાષ્ટતાલ

૪. ચેાથા પ્રકારનાં (સુષિર) વાદ્ય :

૧. સુનાદિ	૬. કહલી	૧૧. શંખ
૨. મુરલી	૭. મુખવીણા	૧૨. પત્રિકા
૩. પાવા	૮. વક્રી	૧૩. સ્વરસાગર
૪. શૃંગ	૯. તુંહકિની	
૫. નાગસર	૧૦. ચંગુ (ચંગ)	

હાલ પ્રચારમાં જે વાદ્યો છે તે નીચે પ્રમાણે છે :

૧. પહેલા પ્રકારનાં (તત) વાદ્ય :

૧. બીન અથવા રુદ્રવીણા	૫. સિતાર.	૧૦. તાઉસ.
	૬. સરેાદ	૧૧. એકતારી
૨. સરસ્વતીવીણા	૭. સૂરશૃંગાર	૧૨. તંબૂરી
૩. કચ્છવા	૮. દિલરુબા	૧૩. તંબૂરા (તાનપુરા)
૪. રબાબ	૯. સારંગી	

૨. બીજા પ્રકારનાં (અવનદ્ધ) વાદ્ય :

૧. મૃદંગ	૪. ડફ	૭. તબલાં (નરઘાં)
૨. પખવાજ	૫. ડમરુ	૮. બાયા (ડગ્ગા)
૩. ઢેાલ	૬. તાસાં	૯. નગારુ.

૩. ત્રીજા પ્રકારનાં (ઘન) વાદ્ય:

૧. મંજુર	૩. ટાળ	૫. શંખ
૨. ઝાંઝ	૪. ઘંટા	૬. કરતાલ

૪. ચોથા પ્રકારનાં (સુષિર) વાદ્ય:

હવે તત વાદ્યમાં જેટલાં વાદ્યો હાલ પ્રચારમાં છે તેમનું વર્ણન આગળ ચલાવીએ.

તંતુવાદ્યમાં વીણા એ વાદ્ય બહુ પ્રાચીન તેમ જ મહત્ત્વની છે. તતવાદ્યમાં એને શ્રેષ્ઠ સ્થાન છે. વીણા એ વાદ્ય પવિત્ર ગણાય છે, કેમ કે તે ઋષિમુનિ અને પ્રત્યક્ષ સરસ્વતીના હાથમાં હતી, અને તેના વડે તેઓ વેદનાં ગાન કરતાં હતાં તેમ જ વગાડતાં હતાં. પ્રાચીન કાળમાં વીણા ચાર પ્રકારની માનેલી હતી, અને દરેક દેવની જુદી જુદી હતી એમ જણાય છે. કેમ કે:

विश्वावसोस्तु बृहति तंबुरोस्तु कलावती ।
महती नारदस्य स्यात्सरस्वत्यास्तु कच्छपी ॥

અર્થ:—વિશ્વાવસુની બૃહતી વીણા, તુંબુરીની કલાવતી, મહર્ષિ નારદની મહતી અને ભગવતી સરસ્વતીની કચ્છપી વીણા: એવી ચાર જાતની વીણા હતી. હવે આ ચાર પ્રકારની વીણા કેવી જાતની હતી, કેટલા પ્રકારના સૂર આમાં નીકળી શકતા હતા, તેમ જ એની લંબાઈ પહોળાઈ વગેરેનું શું માપ હતું, અને તે કઈ જાતના લાકડાથી બનાવવામાં આવતી હતી, એ વિષે જાણવાનું આપણી પાસે કંઈ સાધન નથી. હાલમાં જે વીણાનો પ્રચાર છે તે મુજબ બે પ્રકારની વીણા હિંદુસ્તાનમાં જોવામાં આવે છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં એટલે ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ જ્યાં ચાલુ છે, તે

પ્રાંતમાં રુદ્રવીણા અથવા બીન પ્રચારમાં છે. દક્ષિણ હિંદુસ્તાનમાં એવી જ જાતની થોડાક ફરકવાળી એક વીણા પ્રચારમાં છે. તે સરસ્વતીવીણા છે.

હવે રુદ્રવીણાનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે છે:

૬ અથવા ૮ ઇંચના પરિઘની અને રાંપેલી વાંસની દાંડી બીન માટે વધારે ઉપયોગી થઈ પડે છે. દાંડીની લંબાઈ ૩ાા ફૂટથી ૪ ફૂટ હોવી જોઈએ અને તે ઉપર જરૂર પ્રમાણે ૧૯ થી ૨૨ સ્વર સુધીના પડદા જોડવામાં આવે છે. પ્રત્યેક પડદો મધના મીણથી ચોટાડવામાં આવેલો હોય છે. પડદા લાલ સુખડ અથવા ખેરના લાકડાના બનાવેલા હોય છે. દરેક પડદા વચ્ચેનું અંતર સાધારણ રીતે બે શ્રુતિ જેટલું હોય છે. દાંડીની નીચે બે મોટા તુંબા હોય છે. આ તુંબડાનો આકાર ગોળ અને મોટો હોય છે. તેથી અવાજ બહુ ગંભીર તેમ જ મીઠો થાય છે. તુંબડાનો ઘેરાવો ૧૨ થી ૨૦ ઇંચ સુધીનો હોય છે. દાંડીના પડદા ઉપર લોઢા અને પિત્તળના ચાર તાર હોય છે. તેમ જ દાંડીની ડાબી બાજુએ બે અને જમણી બાજુએ એક લોઢાનો તાર હોય છે. આ બાજુના તારને ચીકારી કહે છે. ઉપરના ચાર તાર પૈકી પહેલો તાર મંદ્ર મધ્યમ સ્વરમાં, બીજો મંદ્ર ષડ્જ સ્વરમાં, ત્રીજો અણુ મંદ્ર પંચમમાં, ચોથો અણુ મંદ્ર ગંધારમાં મેળવેલો હોય છે. ડાબી બાજુના બે તારમાંથી એક મધ્ય ષડ્જમાં, બીજો તાર ષડ્જમાં અને જમણી બાજુનો મંદ્ર ષડ્જમાં હોય છે.

બીનને વગાડવાની રીત :

જમણા હાથની પહેલી અને બીજી આંગળીમાં ચઢાવેલી લોઢાની નખીથી તાર વગાડવાનો પ્રચાર છે. આ બે આંગળીથી દાંડી ઉપરના તાર પર જ આઘાત કરવાનો હોય છે. અને ડાબી બાજુના તાર ડાબા હાથની ટચલી અંગુલીથી અને જમણી બાજુના તાર જમણા હાથની ટચલી અંગુલીથી વગાડવામાં આવે છે.

વગાડતી વખતે બીનનાં બે તુંબાંમાંથી ઉપલું ખભા ઉપર અને બીજું સાથળ ઉપર રહી શકે એવી રીતે બીન રખાય. સ્વર વગાડવાનું કામ બે હાથથી ચાલે છે. જમણા હાથથી તાર ઉપર આઘાત કરવાનું અને ડાબા હાથથી તારને તે તે સ્વરના પડદા ઉપર દબાવવાનું હોય છે. બધા સ્વર પડદા ઉપર તારને દબાવવાથી જ કાઢવાના હોય એમ નથી. પણ તાર ઉપર પણ ઇચ્છિત સ્વર નીકળતા સુધી તારને પોતાની ડાબી બાજુ તરફ ખેંચવો પડે છે. અને તેથી સુંદર અને મીઠો અવાજ નીકળે છે. આ પ્રકારને મીંડ કહે છે. આ વાદ્ય ઘણુંખરું મીંડથી જ વગાડવામાં આવે છે. તે રાગ હલકી જાતના નથી હોતા. તેમાં કેવળ ગંભીર પ્રકૃતિના રાગ વગાડવામાં આવે. એ રાગ વગાડવાનું કામ મીંડથી જ થાય છે. કારણ કે તે રાગની ગંભીરતા મીંડથી જેટલી આવે છે તેટલી પડદા ઉપર તાર દબાવીને નથી આવતી. એ જ કારણસર જો કોઈ પણ વાદ્યમાં મીંડકામની વ્યવસ્થા ન રાખવામાં આવી હોય તો તેને ગંભીર પ્રકૃતિનું વાદ્ય ન કહી શકાય, અને તેમાં ગંભીર રાગ પણ નથી નીકળી શકતા. તેથી બીનને બધાં વાદ્યોમાં શ્રેષ્ઠ સ્થાન મળેલું છે. બીન વગાડનારને વૈણિક અથવા બીનકાર કહે છે

અને એમને બીજાં વાજિંત્રોના વાદક કરતાં બહુ માન મળે છે.

હાલમાં સારા વૈણિક અથવા બીનકારની સંખ્યા આપણા દેશમાં બહુ જ ઓછી છે. એનું કારણ એ છે કે, જેમ ગાયનવિદ્યામાં કુશળ લોકો ઓછા થતા આવ્યા છે તેમ જ વાદ્ય વગાડનારની સંખ્યામાં પણ ઘટાડો થયેલો છે. કઠણમાં કઠણ વાદ્ય વીણા છે. તેને લીધે સંગીતમાં જે પૂરેપૂરો રસ લેનાર હોય અને જન્મથી જ જેનામાં હસ્ત-કૌશલ્ય હોય તથા સૂર અને તાલમાં જેની બુદ્ધિ પાકી થઈ હોય, તે જ સારી રીતે બીન વગાડી શકે છે. હિંદુસ્તાનમાં આવા માણસો આંગળીના વેઢા ઉપર ગણી શકાય એટલા છે.

સરસ્વતીવીણા વિષે બહુ કહેવાનું રહ્યું નથી. આ વીણામાં ફરક એટલો જ છે કે, તેની દાંડી જારવુડના લાકડાની બનાવેલી હોય છે. દાંડી ઉપરના પડદાઓ પિત્તળના બનાવેલા હોય છે. તેની સંખ્યા ૨૪ છે. આ પડદા દાંડીમાં બારીક ખીલાથી જડેલા હોય છે. તેમની વચ્ચેનું અંતર પણ બે શ્રુતિનું હોય છે. અને ખીલા ન દેખાય એટલા માટે તેના ઉપર રોગાન ચઢાવવામાં આવે છે. દાંડી ઉપર બીન પ્રમાણે જ ચાર તાર હોય છે. આ તાર પડદાની બે બાજુએ હાથીદાંતની આડ નાંખીને તેના ઉપર લટકાવેલા હોય છે. આ ચાર તાર અનુક્રમે મધ્યષડ્જ, મંદ્રપંચમ, મંદ્રષડ્જ અને અણુમંદ્રપંચમ સ્વરમાં હોય છે. તેમ જ બાજુના ત્રણ તાર મધ્યષડ્જ, મંદ્રપંચમ અને મધ્ય-ષડ્જમાં આવેલા હોય છે. દાંડીની નીચે બીનની પેઠે બે તુંબડાં ૧૬ થી ૨૦ ઇંચ સુધીના ઘેરાવાવાળાં હોય છે.*

* વિનિમય : વર્ષ ૧, અંક ૭માંથી.

પ્રચલિત વાદ્યોમાં સુધારો

ભારતીય સંગીતની ઉન્નતિ અને પ્રચારને માટે આજે આપણા દેશમાં અનેક પ્રયત્નો થાય છે. શહેરોમાં અને નાનાંમોટાં ગામોમાં સંગીતનો અભ્યાસ ચાલવા લાગ્યો છે, અને દહાડે દહાડે સંગીતશિક્ષકો અને શિક્ષિકાઓ માટેની માગણી વધતી જાય છે. સંગીતની કેળવણી જેમ જેમ વધવાની તેમ તેમ યોગ્ય સંગીતવાદ્યોની આવશ્યકતા વધારે ભાસતી જવાની. યોગ્ય સંગીતવાદ્યો પૂરાં પાડવાની જવાબદારી જેમ એક રીતે કારીગર વર્ગ પર છે તેમ અથવા તેથી વધારે જવાબદારી આપણા શિક્ષિત તજ્જ્ઞોપર છે. આપણા કારીગરોની સ્થિતિ અત્યંત શોચનીય છે. વાદ્યોમાં આવશ્યક સુધારો કરવા જેટલી નથી તેમનામાં બુદ્ધિ હોતી કે નથી વિદ્યા હોતી. પૂર્વપરંપરાથી ચાલતી આવેલી રીતે તેઓ બિચારા વાદ્યો બનાવે છે, અને તે વેચીને જે થોડુંઘણું મળે છે તેના પર ગુજારો ચલાવે છે. આજે દેશમાં ખેડૂતોની કે બીજા કારીગરોની જેવી ખરાબ સ્થિતિ છે તેટલી જ ખરાબ

અને હૃદયદ્રાવક સ્થિતિ સંગીતવાદ્ય બનાવનાર વર્ગની છે. જો આપણો કેળવાયેલો સમાજ પોતાના જ્ઞાનનો ફાયદો કારીગર વર્ગને આપે અને તેમાં યોગ્ય સુધારો કરાવે તો જેમ તે વર્ગની સ્થિતિ સુધરે તેમ સંગીતનો ફેલાવો પણ સહેલાઈથી થઈ શકે. સંગીતસંમેલન સાથે વાદ્યોનું પ્રદર્શન ભરાય, સંમેલનમાં વાદ્યોના સુધારા વિષે ઊહાપોહ થાય, તો એ મહત્ત્વના વિષય તરફ સંગીતજ્ઞોનું ધ્યાન ખેંચી શકાય તેમ છે.

આવો નવો ઉપક્રમ મુંબઈ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયે ગયા વરસથી શરૂ કર્યો છે, તે સારુ મહાવિદ્યાલયને અભિનંદન ઘટે છે. ગયા વરસ કરતાં આ વરસનું પ્રદર્શન વધારે વિસ્તૃત છે; કારણ કે ગયા વરસના અનુભવથી આ વરસે પ્રદર્શનના સંચાલકોને વધારે ઉત્સાહ આવ્યો છે. એવા સમયમાં સંગીતવાદ્યોમાં કેવી જાતનો સુધારો થવો ઇષ્ટ છે, તેને વિષે મારા વિચારો આપની આગળ મૂકું તો તે ઉપયોગી થશે, એમ મને લાગે છે.

આજે આપણે આપણાં વાદ્યો તરફ દૃષ્ટિ નાખીએ તો એક વસ્તુ ધ્યાનમાં આવ્યા વગર રહે નહિ. તે એ કે તેનામાં જેમ સરસ ગુણો છે તેમ મોટા અવગુણો પણ છે. આપણાં વાદ્યોમાં ત્રણ મોટા ગુણો છે: (૧) વાદ્યો બનાવવાં સહેલાં છે. તે તૈયાર કરવાને માટે વધારે ઓજારોની આવશ્યકતા નથી હોતી, કે વધારે માણસો પણ જરૂરના નથી હોતા. (૨) તેમના સ્વરની એવી ખૂબી હોય છે કે તે માણસના કંઠમાંથી નીકળતા સ્વરના જેવો જ થઈ શકે છે. એટલે તેના સ્વરમાં એક જાતનું સંપૂર્ણપણું છે. જેટલી

વિવિધતા માનવી કંઠમાં હોય છે, તેટલી વાદ્યના સ્વરમાં પણ આવી શકે છે, એમ કહીએ તો તેમાં જરાયે અતિશયોક્તિ નથી. (૩) વાદ્યોનો આકાર ચિત્રકળા અને શિલ્પકળાની દૃષ્ટિએ સુંદર છે.

પણ વાદ્યો વધારે લોકપ્રિય અને લોકોપયોગી બનાવવાં હોય તો તેનામાં બીજા કેટલાક ગુણોની પણ આવશ્યકતા છે. તેનું વિવેચન કરીએ તે પહેલાં તેના અવગુણોનું નિરીક્ષણ કરવું જોઈએ. તે નીચે મુજબ ગણાવી શકાય:

૧. વાદ્યો નાનાં, લાવવા લઈ જવા માટે સહેલાં હોતાં નથી.

૨. તે હલકાં હોતાં નથી (મીરજનાં વાદ્યો તેમાં અપવાદ છે).

૩. તે નાની સરખી બેઠક માટે જ કામમાં આવે છે. કારણ કે તેનો અવાજ બહુ નાનો અને દૂર સુધી પહોંચી ન શકે એવો હોય છે.

૪. તાલદર્શક વાદ્યોનો અવાજ મોટો છતાં તે કર્કશ હોય છે.

આ અવગુણો કારીગરોના ધ્યાનમાં આવ્યા નથી અથવા તો તે તેમની નજર બહાર રહ્યા છે, એમ કહેવાનો અમારો આશય નથી. તે તે વાદ્યો જ્યારે શોધાયાં ત્યારે તે તત્કાલીન સમાજને માટે પૂરાં ઉપયોગી હતાં. આજે તે સામાજિક પરિસ્થિતિ રહી નથી, તેથી વાદ્યોના સુધારાનો પ્રશ્ન વિચારવાનું અગત્યનું થઈ પડયું છે.

પહેલાંના રાજાઓ સંગીતની બેઠક પોતાના દરબારમાં જ કરાવતા અને તે તેમના ખાસ લોકોને માટે જ થતી હતી;

તેથી બેઠકમાં સાંભળનારાઓની સંખ્યા બહુ નહોતી. એવી બેઠકને માટે મોટા સ્વરનાં વાદ્યો જરૂરનાં નહોતાં. અનેક ગવૈયાઓનો જલસો થતો તો તે પણ મોટી સભામાં થતો નહોતો. જુદાં જુદાં મંડળોમાં તે વિભક્ત રીતે થતો હતો. તેમાં પણ શ્રોતાવર્ગની સંખ્યા મર્યાદિત હતી. દરબાર સિવાય બીજા જલસાઓ થતા યાત્રાઓમાં. તેમાં પણ તે મર્યાદિત વૃંદોની આગળ જ થતા. આખા જનસમુદાયને માટે એક જલસો, એમ કોઈ દિવસ થતું ન હતું. આવી વસ્તુસ્થિતિને લીધે, મોટા, ભવ્ય સ્વરવાળાં વાદ્યોની આવશ્યકતા તે કાળમાં જણાઈ નહિ. નાની સભાનું મનોરંજન કરવા જેટલો ધીમો મંજુ અને મધુર સ્વર વાદ્યોનો હોય તો તે પૂરતો મનાતો. એનો અર્થ એવો નથી કે આપણે અહીં મોટા સ્વરનાં વાદ્યો જ નહોતાં. નગારું, દુંદુભિ, તાસું, શરણાઈ, કરણાટ, ઢોલ, શંખ ઇત્યાદિ રણવાદ્યો આપણે ત્યાં ઘણા કાળ સુધી પ્રચારમાં હતાં. તેમનો અવાજ ભવ્ય અને ધીરગંભીર હોય છે. પણ તેમાંથી ઉચ્ચ સંગીત, કે જેમાં સ્વરોનું મધુર વૈવિધ્ય હોય છે, તે મળી શકતું નથી. કારણ, તેમની શોધ અમુક મર્યાદિત ઉદ્દેશને માટે જ થઈ છે.

આજે સમાજની સ્થિતિ બદલાઈ ગઈ છે. લોકજાગ્રતિ વધવા લાગી છે અને રાજસત્તાને બદલે પ્રજાસત્તાક ભાવના પ્રબળ થવા લાગી છે. આવે સમયે સામાજિક સંગીતની જરૂર વધારે જણાય છે. સામાજિક સંગીત એટલે મોટા સમૂહને એકી સાથે આકર્ષિત કરીને તેને એક જ ભાવનામાં કેન્દ્રિત કરનારું સંગીત. આજે વ્યાયામ કે કસરત ફક્ત અખાડા પૂરતાં જ મર્યાદિત રહ્યાં નથી. તેનાં સ્વરૂપો સંઘ-

વ્યાયામ કે સમૂહવ્યાયામની જેમ સમાજવ્યાપી થયાં છે. આજે લોકસભામાં લોકોના પ્રતિનિધિઓ હોય છે. સામાન્ય જનતાને તેના હક્કો તેના પ્રતિનિધિઓ સમજાવે છે. તેમની સભાઓ પ્રચંડ થવા લાગી છે. તેથી મેગેાફોન કે લાઉડ સ્પીકરની શોધ ઉપયોગી થઈ પડી છે. પ્રજાકીય જાગ્રતિને લીધે જેમ માણસની અનેક પ્રવૃત્તિઓનાં સ્વરૂપ વિસ્તૃત થવા લાગ્યાં છે તેમ સંગીતપ્રચારની પ્રવૃત્તિને વિષે પણ છે. આ દૃષ્ટિથી સામાજિક સંગીત જેમાંથી અથવા જેની મદદથી નીકળી શકે એમ હોય, એવાં વાદ્યો તૈયાર થવાં જોઈએ, અથવા વર્તમાન વાદ્યોમાં એવી જાતનો સુધારો થવો જોઈએ.

આજની પરિસ્થિતિમાં સુધરેલાં વાદ્યોની કસોટી એક જ હોઈ શકે: તેમાં આપણે સંઘશક્તિનો કેટલો ઉપયોગ કરી શકીએ તેમ છે? એક જ માણસ એક પદ ગાય અને તેથી જે અસર થાય તેના કરતાં અનેક ગણી અસર તે જ પદ હજારો માણસો સાથે ગાય તો થાય છે. ખ્રિસ્તી મંદિરોમાં જ્યારે પ્રાર્થના થાય છે ત્યારે બધાં સ્ત્રીપુરુષો એકી સાથે એક જ સ્વરમાં ગાય છે, અને મંદિરનું આખું વાતાવરણ ભક્તિભીનું ગંભીર થઈ જાય છે. રાષ્ટ્રીય મહાસભાની બેઠકો થાય છે ત્યારે હજારો અને લાખોની માનવમેદની 'વંદેમાતરમ્' એક જ સ્વરમાં ને લયમાં ગાય તો તેની કેટલી અદ્ભુત અસર થાય? વાદ્યોમાં સુધારો કરવામાં આપણે સ્વરસંમેલન (Harmony) અને સ્વરમાધુર્ય (Melody)નો વિચાર અવશ્ય કરવો જોઈએ.

હવે વાદ્યોના અવાજમાં કેવી જાતનો સુધારો થવો ઘટે છે તે જોઈએ. સંગીતશાસ્ત્રમાં વાદ્યોના નીચે મુજબ પ્રકારો છે:

तंत वीणादिकं वाद्यं आनद्धं मुरजादिकं ।
वंशादिकं तु सुषिरं कांस्यतालादिकं घनं ॥*

પહેલા પ્રકારમાં બીન, સારંગી, સતાર, તાનપુરા, રુદ્ર-વીણા, સરસ્વતીવીણા, કછવા, દિલરુબા, તાઊસ, તંબોરા, સ્વરમંડળ, એકતારી વગેરે વાદ્યોનો સમાવેશ થાય છે. બીજામાં મૃદંગ, તબલાં, બાયા, ઢોલ, નગારું, તાસું, ડમરુ, ટિમકી વગેરે આવે છે. ત્રીજો પ્રકાર બંસરી, વેણુ, શરણાઈ, મુંદ્રી, કરણાટ, પિપૂડી, શંખ ઇત્યાદિનો બનેલો છે, અને ચોથામાં જલતરંગ, કાસતરંગ, નલતરંગ વગેરે વાદ્યો સમાવિષ્ટ છે. આપણાં તંતુવાદ્યોમાં મોટો સુધારો થવો જોઈએ. ચર્મવાદ્યો વિષે મારા મિત્ર શ્રી. યશવંતરાવ પાટણકર બોલવાના હોવાથી હું પ્રધાનપણે તંતુવાદ્યોનો જ વિચાર કરીશ. તંતુવાદ્યોનાં તુંબડાં બને તેટલાં મોટાં હોવાં જોઈએ. તેની અંદરની બાજુ વિશાળ હોવી જોઈએ, જેથી અવાજનું પરાવર્તન થઈ શકે. એમ થાય તો ધ્વનિનો પ્રવાહ એક જ દિશામાં અને સમાંતર રીતે વહી શકે અને તેથી અવાજ મોટો થાય. વાદ્યોમાં વપરાતું લાકડું કઠણ પણ વધારે હલકું હોવું જોઈએ. મને લાગે છે કે નારિયેલની કાચલી તેમાં ઉપયોગી થાય એમ છે. એ કાચલીઓ એકબીજા સાથે જોડી દઈને તે ઉપર તારો

---

* तंत = તંતુવાદ્ય; आनद्धं = ચર્મવાદ્ય; सुषिरं = પવનથી વાગનારું; घनं = આઘાતથી વાગનારું.

અર્થ:—વીણા વગેરે વાદ્યો, તે તંતુવાદ્યો; મુરજ વગેરે વાદ્યો તે ચર્મવાદ્યો, બંસરી વગેરે વાદ્યો તે સુષિરવાદ્યો અને કાંસીજોડાં, મંજીરા વગેરે ઘનવાદ્યો.

ગોઠવાય તો અવાજ સારો આવે. તેનો આકાર બાણુ જેવો એટલે પેરાબોલા જેવો હોવો જોઈએ; એવા આકારથી ધ્વનિનું પરાવર્તન થઈ શકે છે. આજે પ્રકાશના પરાવર્તનને માટે જેમ આપણે રિફ્લેક્ટર વાપરીએ છીએ, તેમ ધ્વનિનું પરાવર્તન કેવી રીતે થઈ શકે તેની યુક્તિઓ વિજ્ઞાનશાસ્ત્રીઓએ વિચારવી જોઈએ, અને તેનો ઉપયોગ વાદ્યોમાં થવો જોઈએ. તેથી અવાજમાં એકદમ સુધારો થવાનો. યુરોપમાં મોટા મોટા હોલોમાં, પ્રાર્થનામંદિરોમાં, રંગભૂમિ ઉપર, વ્યાસપીઠ ઉપર વક્તાની પાછલી બાજુમાં 'સાઉન્ડિંગ બોર્ડ'ની ગોઠવણ હોય છે. રંગભૂમિ પર તો વિશિષ્ટ આકારના ગોખલા હોય છે. તેમાં ધ્વનિના પરાવર્તનની વ્યવસ્થા કરેલી હોય છે. ફોનોગ્રાફનું હોર્ન પણ તેટલા માટે જ હોય છે. મેગોફોનનો અવાજ દૂર સુધી પહોંચી શકે છે, કારણ તેમાં પરાવર્તનની ગોઠવણ હોય છે.

વાદ્યોને માટે મજબૂત અને હલકા લાકડાની જરૂર છે. તે ઉપરાંત અવાજનું અનુરણન વધારે લાંબા વખત સુધી થઈ શકે અને સુમધુર નાદલહરિ ઉત્પન્ન થાય, તે માટે પ્રચલિત ધાતુઓનાં વિધવિધ મિશ્રણ થઈ શકે છે. પણ તેમાં વિજ્ઞાન-શાસ્ત્રીઓની સહાયની આવશ્યકતા છે. આવા વિજ્ઞાનીઓ જ્યારે કારીગર વર્ગ સાથે સહકાર કરે ત્યારે ટૂંક સમયમાં વાદ્યોમાં સુધારો થવો અશક્ય નથી. એવા પ્રયત્નો આજના સંમેલનના વિદ્વાનોએ કરાવવા જોઈએ, અને તેમ કરાવવાની તેમને વિનંતિ કરીને હું રજા લઉં છું.*

---

* બીજા સંગીતસંમેલનમાં વંચાયેલો નિબંધ.

સતાર, સરિન્દ અને સારંગી

વીણાથી તરતનો નીચેનો દરજ્જો સતારને આપવામાં આવે છે. પુષ્કળ પ્રકારની સતારો હિંદુસ્તાનમાં બને છે. ખાસ દક્ષિણ મહારાષ્ટ્રમાં મીરજ, કોલ્હાપુર વગેરે ઠેકાણે ઉત્તમ સતારો તૈયાર થાય છે. આ સતારો દીઠે બહુ રૂપાળી અને ઘાટીલી હોય છે. એથી તેના વાપરનારને વાદ્ય ઉપાડવા મેલવાની અડચણ પડતી નથી. મીરજની સતાર, તંબુરા વગેરે વાદ્યોની ખાસિયત એ છે કે, આ વાદ્યોને તુંબડીઓ તેની શોભામાં વધારો કરે એવી સુંદર રીતે જડેલી હોય છે. સતારો બહુ જ મોટા કદની હોય તો તેને સતારિયા કહે છે. સતારિયાને ફક્ત ત્રણ જ તાર હોય છે. સાધારણ સતારને સાત તાર હોય છે. અને આ તારની નીચે બીજા તેર તાર હોય છે. જેને 'તર્ફ'ના તાર કહે છે. સિતાર એ ઘણું જૂનું વાદ્ય છે. સુલતાન અલ્લાઉદ્દીન ખીલજી દિલ્હીમાં રાજ્ય કરતો હતો તે વેળાએ તેના દરબારમાં અમીરખુશરૂ નામનો એક ઈરાની ગવૈયો હતો. તેણે

સતાર વાદ્યને હિંદુસ્તાનમાં પ્રથમ દાખલ કર્યું. કેટલાક એમ કહે છે કે, તેણે વીણા ઉપરથી સતાર બનાવેલી. મૂળ ફારસી શબ્દ સહેતાર એવો છે. 'સહે' એટલે ત્રણ. તાર એટલે તંત્રી. અર્થાત્ ત્રણ તારનું વાદ્ય. આગળ જતાં એમાં સુધારા થયા હશે. અને તારની સંખ્યા ત્રણથી વધીને સાત થઈ હશે. સતારોના પાંચ પ્રકાર છે. ત્રણથી સાત સુધી તેમાં તાર રાખવામાં આવે છે. સતારના તાર કયા કયા સ્વરમાં મિલાવવામાં આવે છે તે નીચે આપવામાં આવે છે:

ત્રણ તારની સતાર

૧લો તાર — અણુમંદ્ર પંચમ
૨જો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૩જો ,, — મંદ્ર મધ્યમ

ચાર તારની સતાર

૧લો તાર — મધ્યમ ષડ્જ
૨જો ,, — અણુમંદ્ર પંચમ
૩જો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૪થો ,, — મંદ્ર પંચમ

પાંચ તારની સતાર

૧લો તાર — તાર ષડ્જ
૨જો ,, — મધ્ય ષડ્જ
૩જો ,, — અણુમંદ્ર પંચમ
૪થો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૫મો ,, — મંદ્ર પંચમ

છ તારની સતાર

૧લો તાર — તાર ષડ્જ
૨જો ,, — મધ્ય ષડ્જ
૩જો ,, — અણુમંદ્ર પંચમ
૪થો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૫મો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૬ ઠ્ઠો ,, — મંદ્ર મધ્યમ

સાત તારની સતાર

૧લો તાર — તાર ષડ્જ
૨જો ,, — મધ્ય ષડ્જ
૩જો ,, — અણુમંદ્ર પંચમ
૪થો ,, — મંદ્ર પંચમ
૫મો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૬ઠ્ઠો ,, — મંદ્ર ષડ્જ
૭મો ,, — મંદ્ર મધ્યમ

આ તાર લોખંડી નખીથી વગાડવામાં આવે છે. નખીને કોઈ કોઈ મિજરાફ કહે છે. આ મિજરાફ જમણા હાથની તર્જનીમાં પહેરીને તેના વડે સતારના તારને છેડવામાં આવે છે. ડાબા હાથની તર્જની તથા મધ્યમા વડે પડદા દબાવવાના હોય છે. સતારની દાંડી ઉપર જેવી જરૂર તે પ્રમાણે ૧૪થી ૧૮ કે ૨૦ સુધી પિત્તળના પડદાને બકરાના આંતરડાના તંતુથી બાંધે છે. તે તંતુને તાંત કહે છે. આ પડદા જરૂરિયાત પ્રમાણે સ્વરથાટ બદલવા માટે આગળ પાછળ ખસેડી શકાય છે. જે સતાર ઉપર ખસેડી શકાય તેવા પડદા નથી હોતા તેવી સતારને ૧૮થી ૨૦ પડદા કાયમને માટે

બાંધી રાખવામાં આવે છે. એ 'અચલ' થાટની સતાર કહેવાય છે. પહેલાં કહી તેવીને 'ચલ' થાટની સતાર કહે છે.

સાત તારમાંના પાંચ તાર દાંડી ઉપર હોય છે. બાકીના બે જમણી તરફની બાજુ પર હોય છે, જેને ચિકારીના તાર કહે છે. આ તાર ૧૩ હોય છે. તેમને Vibrating strings એટલે રણકારના તાર કહેવાય, એ તારને અનુક્રમે સારેગમના સૂરમાં મિલાવવામાં આવે છે, જેથી સતારનો અવાજ જોઈએ તે કરતાં ઊંચો અને ઘણે દૂર સુધી જઈ શકે તેવો નીકળે છે. સતારનાં તુંબડાંનો ઘેરાવો દોઢથી ત્રણ ફૂટ સુધી હોય છે. કેટલીક સતારોને ખૂંટી પાસે પછવાડેના ભાગમાં બીજું એક નાનું તુંબડું પણ જોડેલું હોય છે.

સરિન્દ અને સારંગી

સરિન્દ અને સારંગી તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ તો એક જ છે. તેમના આકારમાં માત્ર ફરક હોય છે. બંને વાદ્યો ગજથી વગાડવામાં આવે છે. સરિન્દના માથા તરફનો એટલે ખૂંટીઓ તરફનો છેડો હંસના આકારનો બનાવેલો હોય છે. સારંગીને ચાર તાર હોય છે. સરિન્દને ત્રણ હોય છે. આ તાર જાડા હોય છે, અને તે બકરાંના આંતરડાંના બને છે. જમણા હાથમાં ગજ પકડીને આ વાદ્યો બજાવાય છે. ડાબા હાથના નખ તાર ઉપર ફેરવવામાં આવે છે. સારંગી વાદ્ય વગાડવું ભારે કઠણ છે. કારણ કે તેને પડદા જ નથી હોતા. આગળ આપ્યું છે તે પ્રમાણે ઉપરના તાર મેળવાય છે.

૧લો તાર — અણુમંદ્ર ષડ્જ
૨જો ,, — મંદ્ર ષડ્જ

૩જો ,, — મંદ્ર પંચમ

૪થો ,, — મંદ્ર ષડ્જ

ગાનારના સાથ તરીકે સારંગી વગાડવાની પ્રથા છે. સારંગીને તેના મોટા ચાર તારની નીચે ૨૬ રણુકારના તાર હોય છે. સરિન્દમાં આવા તાર ૧૩ હોય છે. આ બંને વાદ્યોના નીચલા અડધા ભાગ ચામડાથી મઢેલા હોય છે, અને તેની ઉપર સાબરશિંગની એક ઘોડી રાખે છે. તેની ઉપર તાર લટકાવવામાં આવે છે.

કછવા—કછવા એ સતારના જેવું એક વાદ્ય છે. એની પીઠ સપાટ હોય છે. સાધારણ રીતે સતારની રચના એવી હોય છે કે તેનું તળિયું અડધેથી કાપેલ તુંબડા ઉપર લાકડાની તબકડી જડીને બનાવેલું હોય છે. પરંતુ કછવામાં એ સામસામી બાજુએથી થોડા થોડા ભાગ વહેરી કાઢીને વચ્ચે રહે તેટલી તુંબડી વપરાય છે. બન્ને કાપેલી બાજુઓને સપાટ લાકડાના પાટિયાંથી બંધ કરી લેવામાં આવે છે. એ તુંબડીની પહોળાઈ પાંચથી ૭ ઇંચની રહે છે. જે બાજુએ ઘોડી જોડવાની હોય તે બાજુની તબકડી ઉપર પાંચ પાંચ છિદ્રના સમૂહ ૭ ૭ ઇંચના અંતર ઉપર રાખેલા હોય છે. એ છિદ્ર ટાંકણીના માથા કરતાં સહેજ મોટાં હોય છે. આ છિદ્રોને લીધે અવાજ ગોળ, ગંભીર તથા મધુર નીકળે છે. કછવાને સતારની જેમ સાત તાર હોય છે. અને ૧૫ રણુકારના તાર હોય છે. એ તારને બબ્બે શ્રુતિનું અંતર રાખીને મેળવે છે. એને ૧૪થી ૧૭ પડદા હોય છે અને તે જોઈએ તેમ ખસેડી શકાય છે.*

* વિનિમય.: વર્ષ ૧, અંક ૬માંથી.

અહોબલનો પારિજાત

આ હું સંગીતશાસ્ત્રના એક અત્યુત્કૃષ્ટ ગ્રંથ ઉપર બે શબ્દો લખવા પ્રેરાયો છું. સંગીત ઉપર અનેક ગ્રંથો લખાયા છે તેની તિથિવાર યાદી શ્રી. મંગેશરાવ તેલંગે પૂના આનંદાશ્રમ મારફત પ્રસિદ્ધ કરેલ સંગીતરત્નાકરને છેડે આપેલી છે. પ્રસ્તુત પારિજાત ગ્રંથ પંડિત અહોબલે લખેલો હોઈને એમાં સંગીતશાસ્ત્ર પર ઉત્તમ રીતે વિવેચન થયેલું છે. એની અંદર વીણા ઉપર સ્વર અને શ્રુતિઓની જગ્યા નિયત કરતાં કેટલીક જગ્યાએ બહુ જ સ્પષ્ટ અને જોરદાર ભાષા એમણે વાપરી છે. આથી કરીને આજકાલ સંગીતશાસ્ત્રીઓમાં શ્રુતિ અને સ્વરો બાબતના વાદવિવાદને વધુ જોર અને મહત્ત્વ મળ્યું છે. તેમણે જે કંઈ વિવેચન કરેલ છે તેમાં પ્રામાણિક મતભેદ પણ હોઈ શકે એ સ્પષ્ટ છે. પરંતુ આ મતભેદને બાજુએ મુકીએ તો અહોબલે શ્રુતિસ્વર બાબત પોતાના વિચારો બહુ જ સ્પષ્ટપણે રજૂ કર્યા છે, એમ કોઈ પણ કબૂલ કરશે.

શ્રુતિ સંબંધી લખતાં અહોબલ લખે છે:

श्रुतयः स्युः स्वरा भिन्नाः श्रावणत्वेन हेतुना ।
अहिकुंडलिवत्तत्र भेदोक्तिः शास्त्रसंमता ॥ ४० ॥
सर्वाश्च श्रुतयस्तत्तद्रागेषु स्वरतां गताः ।
रागहेतुत्व एतासां श्रुतिसंज्ञैव संमता ।

શ્રવણહેતુની દૃષ્ટિએ સ્વર અને શ્રુતિ એ ભેદ જ નથી. શ્રવણેન્દ્રિયગ્રાહ્ય એવી શ્રુતિ અને સ્વર પરસ્પરથી ભિન્ન નથી. સર્પ અને કાંચળી જેમ અલગ નથી તે જ પ્રમાણે સ્વર અને શ્રુતિની બાબત છે. જુદા જુદા રાગોમાં નિરનિરાળી શ્રુતિનો ઉપયોગ થતાં તેને શ્રુતિ એવી સંજ્ઞા મળે છે. જે શ્રુતિ એ રાગમાં આવતી જ નથી તે તે વખતે શ્રુતિઓ જ રહેવાની. સ્પષ્ટપણે કહીએ તો, એક સપ્તકમાં સંગીતોપયોગી બાવીસ નાદોમાંથી જે નાદ આપણે એક રાગની અંદર પસંદ કરીએ, તે તે સમયે સ્વર નામ ધારણ કરશે, અને બાકીના નાદ શ્રુતિ તરીકે આલેખાશે.

અહોબલ આગળ જતાં કહે છે:

केशाग्रव्यवधानेन बहवोऽपि श्रुतयः श्रिताः ।
वीणायां च तथा गात्रे संगीतज्ञानिनाम् मते ॥ ४० ॥

"કેશાગ્ર" એટલા અંતર ઉપર શ્રુતિ માનતાં જતાં અનંત શ્રુતિઓ થઈ શકશે. એ શ્રુતિઓ વીણા પર કે ગળામાંથી સમજવા યોગ્ય છે એમ કોઈ પણ જ્ઞાની કહેશે; પણ એ બધીનો ઉપયોગ ન કરતાં અહોબલ આગળ કહે છે:

मध्ये पूर्वोत्तरा बद्धवीणायां गात्र एव वा ।
षड्जपंचमभावेन श्रुतिर्द्वाविंशतिर्जगुः ॥

વીણાના મોઢાથી મધ્યભાગમાં અથવા જેની ઉપર પડદા બાંધવામાં આવેલ છે એવી વીણા પર ષડ્જપંચમ ભાવથી બાવીસ શ્રુતિઓ માનવામાં આવે છે.

એ શ્લોક ઉપરથી જોઈ શકાય છે કે, અહોબલ પંડિતનું સ્વરજ્ઞાન બહુ ભારે હતું. અને તેથી જ આગળ આપેલી સ્વરસ્થાનની વ્યાખ્યામાં આપણા પંડિતોને જે ગોટાળો ભાસે છે તેનું સ્પષ્ટીકરણ એ શ્લોકની અંદર કરેલું છે એમ કહેવું જોઈએ. તેઓ બીજી એક જગ્યાએ કહે છે:

प्रवर्तंते स्वराः सर्वे सदा संवादिरूपिणः ।
षड्जपंचमभावेन षड्जे ज्ञेयाः स्वरा बुधैः ॥
ग–नि भावेन गांधारे म–स भावेन मध्यमे ॥ ३२८ ॥

આ શ્લોકમાં પ્રથમ "બધા સ્વરો સંવાદીરૂપે રહે છે," એમ કહી ષડ્જ ગ્રામમાં ષડજપંચમભાવથી, મધ્યમ ગ્રામમાં મધ્યમષડ્જભાવથી, અને ગંધાર ગ્રામમાં ગંધારનિષાદ્ભાવથી સ્વરો રહે છે, એમ જણાવે છે.

પ્રથમ આપણે ષડ્જ ગ્રામનો જ વિચાર કરીએ. આનો વિચાર કરતાં પહેલાં તો અહોબલની વ્યાખ્યા પ્રમાણે ષડ્જ-પંચમભાવથી વીણા ઉપર સ્વરો કાઢતાં આપણને રુચિકર થાય છે કે નહિ એ જોવું. જો રુચે તો એ વાતને ગ્રાહ્ય સમજવી. જો ન રુચે તો ક્યાં અને કેટલું અરુચિકર લાગે છે, તેમ એ સ્થળે અહોબલે એ પ્રમાણે કેમ લખ્યું છે, તેનો વિચાર કરવો, અને ત્યાર બાદ નિર્ણય ઉપર આવવું.

"ध्वन्यवच्छिन्नवीणायाम् मध्ये तारकस्थितः ।"

સ્વર ઉત્પન્ન કરનારી વીણા જ હાથમાં લઈને અહોબલે આ પ્રયોગ શરૂ કર્યો છે. કારણ કે, એની ઉપર સ્વરસ્થાનો

નિયુક્ત કર્યાથી ઉત્તમ બોધ મળશે. એમ કહીને ઉપરના શ્લોકમાં તે કહે છે કે, "ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરી શકાય એટલા ભાગની અધવચ્ચે તાર સા વાગશે. તે જ પ્રમાણે,

उभयो षड्जयोर्मध्ये मध्यमं स्वरमाचरेत् ॥

બંને ષડ્જના મધ્યમાં એટલે મેરુ અને તાર સાની વચ્ચે મધ્યમ સ્વર ઉત્પન્ન થશે.

ઉદાહરણાર્થ, ૩૬ ઇંચ લાંબા તાર ઉપર ૧૮ ઇંચ ઉપર તાર સા અને ૯ ઇંચ ઉપર મધ્યમ સ્વર વાગશે. આ અહોબલનું મંતવ્ય યથાર્થ છે એમ જોઈ શકાશે. હવે આગલા બે સ્વરોની જગ્યા બાબત,

त्रिभागात्मकवीणायां पंचमः स्यात्तदिग्रमे ।
षड्जपंचमयोर्मध्ये गांधारस्य स्थितिर्भवेत् ॥

આપણે ૩૬ ઇંચ તારની લંબાઈ લીધી છે. ત્યારે સમસ્ત લંબાઈના આપણે ત્રણ સરખા ભાગ કરી પહેલા ભાગને છેડે સ્વર કાઢીશું તો પંચમ સ્વર નીકળશે, એટલે ૧૨ ઇંચ ઉપર પંચમ સ્વર નીકળશે. અને ષડ્જ ને પંચમ સ્વરોની વચ્ચે એટલે ૬ ઇંચ ઉપર શુદ્ધ ગંધાર વાગશે. આ બંને સ્વરો અહોબલે યોગ્ય રીતે દર્શાવ્યા છે એ પ્રત્યક્ષ અનુભવથી સિદ્ધ થાય છે. માત્ર ગંધાર સ્વર કાનને શુદ્ધ ન જણાતાં કોમળ જણાય છે. છતાં કાંઈ નહિ. અત્યારે તો અહોબલ કઈ રીતે કહે છે તે આપણે જોવાનું છે. અત્યાર સુધીમાં આપણને ચાર સ્વરો મળ્યા. તે નીચે મુજબ:

તાર સા ૧૮ ઇંચ ઉપર, મધ્યમ મેરુથી ૯ ઇંચ ઉપર, પંચમ મેરુથી ૧૯ ઇંચ ઉપર, તથા ગાંધાર મેરુથી ૬ ઇંચ ઉપર.

हवे सपयोः पूर्वभागे च स्थापनीयोऽथ रिस्वरः ।
सपयोर्मध्यदेशो तु धैवतं स्वरमाचरेत् ॥

આ શ્લોકનો અર્થ ભારે સંદિગ્ધ છે. કારણ, શ્લોકના પૂર્વાર્ધમાં સા અને પના મધ્ય ભાગમાં રે સ્થાપવો, અને તેજ પ્રમાણે ઉત્તરાર્ધમાં પ અને સાં ના મધ્યભાગમાં ધૈવત સ્થાપવો એમ કહે છે. પૂર્વભાગે અને मध्यदेशे એ શબ્દ ચોક્કસ અર્થ નથી આપતા. અને જો એનો સીધો અર્થ કરી એ પ્રમાણે સ્વર કાઢવા જઈએ તો ઉપર દર્શાવ્યા મુજબના સૂર તે સ્થળે બરાબર નથી વાગતા. કારણ, પૂર્વાર્ધના પૂર્વભાગે એટલે—ષડ્જ પંચમ એ બે સ્વરોના પૂર્વભાગમાં—આ ભાષાથી ષડ્જ પંચમની જે લંબાઈ ૧૨ ઇંચ, તેના પૂર્વભાગમાં એટલે ૭, ૭ ઇંચના બે સરખા પૂર્વ અને ઉત્તર એમ બે ભાગ કરીને પહેલા ૭ ઇંચના ગાળામાં રે સ્વર સ્થાપવો. ૭ ઇંચના ગાળામાં એટલે કયે સ્થળે? છેડે કે મધ્યમાં? છેડે જો સ્થાપીએ તો શુદ્ધ ગાંધારનું સ્થાન આવે છે. મધ્યમાં એટલે ૩ ઇંચ ઉપર રાખીએ તો એ જગ્યાએ રે સ્વર આપણા કાનને બરાબર નહિ જણાય. કારણ, આ ત્રણ ઇંચ ઉપર ઉત્પન્ન થનાર રે સ્વરનો સંવાદી સૂર પંચમ પછી બે ઇંચ ઉપર આવનાર છે, એ આપણે ષડ્જ પંચમ ભાવથી નિશ્ચિત કરી શકીએ છીએ. કોઈ પણ સ્વરનો ષડ્જ પંચમ ભાવથી નીપજનાર સંવાદી સૂર કાઢવો હશે તો ષડ્જ પંચમ ભાવથી તે સ્વરની લંબાઈના ⅔ ભાગ ઉપર સંવાદી સ્વર આવશે.

આ ન્યાયથી જોતાં મૂળ સાની લંબાઈ ૩૬ ઇંચ હોઈને, ૨૪ ઇંચ ઉપર જે પ આવે છે તે ષડ્જનો સંવાદી

છે. અને તે ષડ્જ પંચમ ભાવે સ્થિત થયો છે એમ માનવાને કશી હરકત નથી. એટલે સાનો સંવાદી પ થયો. મ નો સંવાદી તાર સા થાય, કારણ ૩૬ ઇંચના તાર ઉપર મેરુથી ૯ ઇંચ ઉપર એટલે મૂળ તારના ૨૭ ઇંચ ઉપર મધ્યમ આવે છે અને તેનો સંવાદી જે તાર સા છે તે ૧૮ ઇંચ ઉપર (૨૭ના ⅔મા ભાગ ઉપર) આવે. આમ મધ્યમનો ષડ્જ પંચમ ભાવથી થતો સંવાદી સૂર તાર સા થયો અને સાનો સંવાદી સુર પ બન્યો. લંબાઈના ⅔ ભાગ ઉપર સંવાદી સૂર આવે એ નિયમ પ્રમાણે ગાંધારનો સંવાદી સ્વર પણ કાઢી શકાય. મેરુથી ૬ ઇંચ ઉપર જ ગાંધાર સૂર આવે છે એમ ઉપર કહ્યું. ઘોડીથી તેની લંબાઈ ૩૦ ઇંચ છે. એ લંબાઈનો ⅔ ભાગ ૨૦ ઇંચ અને તેની ઉપર નીકળતો સૂર તે ગાંધાર સૂર. તે જ પ્રમાણે ઉપર જણાવેલ મેરુથી ત્રણ ઇંચ ઉપર વાગતો સૂર જે કાનને શુદ્ધ સ્વર નથી ભાસતો તે રે સ્વરનો સંવાદી સૂર એક વ્યાખ્યામાં અહોબલે જણાવેલ છે. મેરુથી ત્રણ ઇંચ ઉપર ઉપજતા સૂર પછીની લંબાઈ ૩૩ ઇંચ થાય. તેના ⅔ ભાગ એટલે ૨૨ ઇંચ ઉપર નીકળતો સૂર સંવાદી તરીકે અહોબલે આગલા શ્લોકમાં કહી બતાવ્યો છે.

भागत्रयान्विते मध्ये पंचमोत्तरषड्जयोः ।
कोमलो धैवतो स्थाप्य पूर्वभागे मनीषिभिः ॥

પંચમ અને ઉત્તર ષડ્જના ગાળાના ત્રણ ભાગ કરી પહેલા ભાગ ઉપર કોમલ રે વગાડવો. પંચમ સ્વર અને ઉત્તર સા (તાર સા) વચ્ચે ૬ ઇંચનું અંતર છે. તેનો ત્રીજો ભાગ ૨ ઇંચનો થાય. પહેલા ભાગ ઉપર એટલે

પંચમથી આગળ બે ઇંચ ઉપર અર્થાત્ મેરુથી ૧૪ ઇંચ ઉપર કોમળ ધૈવત સૂર આવશે. અને ઘોડીથી તેની લંબાઈ ૨૨ ઇંચ (૩૩ ઇંચના $\frac{2}{3}$મા ભાગની) રહેશે. આ સ્થળે નીકળતો કોમળ ધૈવત ઉપર કહેલ ઋષભનો સંવાદી સૂર થશે. ઉપર્યુક્ત ઋષભ શુદ્ધ સ્વર તરીકે આપણને નથી જણાતો એટલે અત્યારે એને એક બાજુ આપણે મૂકી દઈએ. હવે ૩૩ ઇંચ ઉપર આવતા ઋષભની જગ્યા બીજી હોઈ શકે તો ૩૩ ઇંચથી કંઈક ઓછી લંબાઈ ઉપર આવવી જોઈએ, એ સ્પષ્ટ છે. કેટલાક એમ કહે છે કે, અહોબલે જ્યાં પૂર્વભાગે એ શબ્દરચના કરી છે ત્યાં તેમણે લંબાઈના ત્રણ ભાગ કરી પૂર્વભાગે એટલે પહેલા ભાગ ઉપર તે સૂર સ્થાપવાની વાત કહી છે. આ કથન ગળે ઊતરે એવું છે. એ ઉપરથી એમ અર્થ થાય છે કે, ૧૨ ઇંચના ત્રણ ભાગ એટલે ચાર ચાર ઇંચના ત્રણ ભાગ કરી મેરુથી પહેલા ભાગ ઉપર એટલે ચાર ઇંચ ઉપર અર્થાત્ તાર ઉપર ૩૨ ઇંચે ઋષભ સ્થાપવો. પરંતુ તે શ્લોક આ શ્લોકની (એટલે सपयोः पूर्वभागे च) પછીનો શ્લોક છે એ ખ્યાલમાં રાખવું જોઈએ. તો પણ પૂર્વભાગ પૂરતું એમનું કથન સ્વીકારીએ તો પછી મધ્યભાગ શબ્દનો અર્થ શું? ત્યાં પણ એ જ મુશ્કેલી આવી નડવાની છે. તાર ષડ્જ અને પંચમ એના મધ્યમાં એટલે પંચમથી ત્રણ ઇંચ ઉપર—અર્થાત્ ૨૧ ઇંચની લંબાઈ ઉપર ઉત્પન્ન થતો સૂર શુદ્ધ ધૈવત થશે. એટલે આ ધ્વનિ તારની ૩૧$\frac{1}{2}$ ઇંચની લંબાઈ ઉપર નીકળનાર સ્વરનો સંવાદી સૂર થશે. ૩૧$\frac{1}{2}$ ઇંચ ઉપર એટલે મેરુથી ૪$\frac{1}{2}$ ઇંચ ઉપર નીકળનાર સૂર શુદ્ધ ઋષભ કરતાં પણ સહેજ ઊંચો નીકળશે,

એ કાનથી અનુભવી શકાય એવું છે. અને ૨૧ ઇંચ ઉપરનો ધ્વનિ શુદ્ધ ધૈવત કરતાં ઊંચો લાગે છે એવો અનુભવ છે. ત્યારે ૩૧ ૧/૨ ઇંચ અને ૨૧ ઇંચ ઉપરના ધ્વનિ શુદ્ધ ઋષભ અને શુદ્ધ ધૈવત તરીકે આપણને ઉપયોગી નથી. ૩૩ ઇંચ ઉપરનો ઋષભ નીચો તેમ ૩૧ ૧/૨ ઇંચ ઉપરનો ઊંચો આપણને લાગે છે, તો એ બેની વચ્ચેના કોઈ પણ ભાગ ઉપર ઋષભ હોવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે. અને તે જ સાર આપણે અહોબલની ભાષામાંથી કાઢવો જોઈએ. અહોબલ કહે છે:

प्रवर्तन्ते स्वराः सर्वे सदा संवादिरूपिणः ।

બધા જ સૂરો સદા સંવાદીરૂપે જ રહે છે. આ ન્યાયે ૨૪ ઇંચ ઉપર જે પંચમ નીકળે છે તેનો સંવાદી ઉપરના નિયમ મુજબ જો કાઢીએ, તો ૨૪ ઇંચના ૨/૩ એટલે ૧૬ ઇંચ ઉપર નીકળતો સૂર પંચમનો સંવાદી થશે. આ સ્વર તાર સપ્તકથી ઉપર ગયો તો તેનું સ્થાન તાર સપ્તકમાં થશે. એટલે ૧૬ ઇંચ ઉપરનો સૂર આપણને સાંભળતાં શુદ્ધ ઋષભ જણાશે. આ જ ઋષભને જો એક સપ્તક પાછો હડસેલીએ, એટલે મધ્ય સપ્તકમાં લાવીએ, તો તેની લંબાઈ ૧૬×૨=૩૨ ઇંચ થશે. આમ આ શુદ્ધ ઋષભ ૩૨ ઇંચ પરનો અને મેરુથી ૪ ઇંચ ઉપર વાગશે, ને તે આપણને શુદ્ધ ઋષભ તરીકે જ જણાશે. આ અર્થ અહોબલની વ્યાખ્યામાંથી પણ નિષ્પન્ન થાય છે. તે જ પ્રમાણે આ ૩૨ ઇંચ ઉપરના સૂરને આપણે શુદ્ધ ઋષભ સ્વીકાર્યો એટલે તેનો સંવાદી સૂર ધૈવત ૨૧ ૧/૩ લંબાઈ ઉપર આવશે. તેમ એ ઠીક પણ લાગે છે એટલે એ સૂરને આપણે શુદ્ધ ધૈવત તરીકે

સ્વીકારીએ. મારા મિત્ર જી. એસ ખરેએ એમના હિન્દી સંગીત (Hindi Music) નામના ગ્રંથમાં ઋષભનું સ્થળ ૩૨ ઇંચ ઉપર સ્વીકારેલું છે (પાનું ૧૧, હિન્દી મ્યુઝીક). પરંતુ તેમણે ધૈવતનું સ્થળ ૨૧.૬ ઇંચ કહ્યું છે. તે ૩૨ ઇંચની ગણતરીએ જોતાં ભૂલભરેલું મને લાગે છે. ૨૧.૬ ઇંચ લંબાઈ અને ૨૧⅓ અર્થાત્ ૨૧.૩ ઇંચ લંબાઈમાં કંઈ ભારે ફરક નથી, એ મારું મંતવ્ય રા. ભાતખંડે વકીલના કથનને અનુરૂપ છે, એમ લાગે છે. કારણ તેમણે એમના હિન્દુસ્તાની સંગીત ભાગ ૨ના ૧૦૪ પાના ઉપર છેલ્લી લીટીમાં જણાવેલ છે કે "તેમનો (અહોબલનો) શુદ્ધ ધ ૪૦૫ આંદોલનોનો જ હું વાપરું છું." ૨૧.૩ એટલે ૨૧⅓ ઇંચની તારની લંબાઈ ઉપરના ધ્વનિનાં આંદોલનો (મૂળ તારના એટલે ૩૬ ઇંચ લંબાઈના ૨૪૦ આંદોલનની કલ્પના કરતાં) ૪૦૫ આંદોલનો થાય એ સ્પષ્ટ છે. રા૦ જી. એસ. ખરેના કહેવા પ્રમાણે ૨૧.૬ની લંબાઈનાં આંદોલનો ૪૦૦ થાય છે. પણ ખૂબી તો એ છે કે તેઓ ૨૭૦ આંદોલનોનો ઋષભ માનવાને તૈયાર છે. (એટલે ૩૨ ઇંચ લંબાઈવાળા) પરંતુ ષડ્જ પંચમ ભાવ પ્રમાણેનો ૨૧⅓ ઇંચની લંબાઈ ઉપરનો ૪૦૫ આંદોલનોવાળો શુદ્ધ ધૈવત તેઓ માનવાને તૈયાર નથી. તેઓ કહે છે (પાના ૯મા ઉપર ધૈવતનું સ્થાન નક્કી કરતી વખતે) કે, "'मध्यदेशे' means near the centre—સેન્ટરની આસપાસ" બરાબર મધ્યમાં નહિ એ પણ આપણને મંજૂર છે. પણ બરાબર મધ્યમાં નહિ તેમ સેંટરની આસપાસ એટલે એ કઈ જગ્યાએ? અમે કહીએ છીએ કે ષડ્જ પચંમ ભાવથી જે સ્થળે આવશે ત્યાં. ૨૧⅓

ઇંચ ઉપર એ સ્થાન ષડ્જ પંચમ ભાવથી આવે છે એ ઉપર જણાવેલ જ છે.

'सपयोः पूर्वभागे च स्थापनीयोऽथ रिस्वरः।' આનો અર્થ તેમણે કોમળ ધૈવતની વ્યાખ્યા પ્રમાણે કરેલો છે, પરંતુ એ શ્લોકમાં ઉત્તર ષડ્જ એ શબ્દ આવેલો છે.

भागत्रयान्वितं मध्ये पंचमोत्तरषड्जयोः ।
कोमलो धैवतः स्थाप्यः पूर्वभागे मनीषिभिः ॥

અહીં પૂર્વભાગે એટલે પહેલા ભાગમાં એમ કહી શકાશે. અને આ શ્લોકની અંદર ત્રણ ભાગ કરી પહેલા ભાગમાં એમ સ્પષ્ટ કહ્યું છે એ રીતે કાંઈ "सपयोः पूर्वभागे च" એમાં એવો અર્થ નીકળતો નથી. બીજા શ્લોકનો અર્થ તાણીતોડીને પહેલા શ્લોકમાં ખેંચી મનનું સમાધાન કરવું એ પણ યોગ્ય નથી. ૧૨ ઇંચના જો ત્રણ ભાગ કરવાના જ હોત તો અહોબલે ત્યાં સ્પષ્ટ જ કહ્યું હોત. આટલું સંદિગ્ધ ન રાખતાં સ્પષ્ટ કહ્યું હોત કે

भागत्रयान्वितं मध्ये मेरोः पंचमसंज्ञिताम्
पूर्वभागोत्तरं मध्ये **ऋषभः स्वरमाचरेत्** ॥
"स्थापनीयोऽथ रिस्वरः ॥"

હવે કેટલાકને એવી શંકા થશે કે ષડ્જપંચમ ભાવથી મેરુથી ૪ ઇંચ છેટે ઋષભ આવે કે નહિ? અને જો એમ હોય તો ત્રણ ભાગ કરવામાં હરકત શી? આનો અમારો એક જ જવાબ છે કે અહોબલની ઋષભની વ્યાખ્યામાંથી આવો અર્થ નીકળી જ નથી શકતો. મુખ્યતઃ એ વાત ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ કે "प्रवर्तन्ते स्वराः सर्वे सदा संवादिरूपिणः ॥" જ્યાં અમને અહોબલની ભાષા સંદિગ્ધ લાગશે

ત્યાં ષડ્જપંચમભાવ છે જ. તો પણ જો એક ઘડીભર સા અને પ ના અંતરના ત્રણ ભાગ કરવા એમ માની લઈએ તો પણ ધૈવતનો પ્રશ્ન કઈ રીતે ઉકલશે ? ધૈવતનો પ્રશ્ન એ રીતે ઉકેલાતો જ નથી એટલે ષડ્જપંચમ ભાવ ઉપર જ વજન આપવું એ આવશ્યક છે. તો પણ ઋષભ સ્વરની વ્યાખ્યા કરતાં અહોબલને 'पूर्वभागे' એ શબ્દ સૂઝ્યો તેનું કારણ એના પૂર્વે ગાંધાર સ્વરનું સ્થાન નિયુક્ત કરતાં षड्जपंचमयोर्मध्ये गांधारस्य स्थितिर्भवेत् એમ કહ્યું છે. આ શ્લોકની અંદર ષડ્જ અને પંચમના અંતરના બરાબર બે ભાગ કરી ગાંધાર મૂક્યો છે. તે ઉપરથી ગાંધારની પૂર્વે પૂર્વભાગ અને પછીનો ઉત્તર ભાગ એમ કલ્પી "सपयोः पूर्वभागे च" એવું પદ ઋષભની જગ્યા નિયુક્ત કરતાં મૂકેલું હોવું જોઈએ એમ અમને લાગે છે. અને એ અમારી માન્યતાને અહોબલ નિષાદનું સ્થળ નક્કી કરતી વખતે જે વ્યાખ્યા આપે છે તે ઉપરથી ટેકો મળે છે. તેઓ કહે છે:

"तत्र (सपयोः) अंशद्वयसंत्यागात् निषादस्य स्थितिर्भवेत् ।"

આ શ્લોક ઋષભ અને ધૈવતની વ્યાખ્યા કહેતાં પહેલાંનો છે. "तत्र (सपयोः) अंशद्वयसंत्यागात्" એટલે सा અને प ના અંતરના અંશદ્વયનો ત્યાગ કરીને અર્થાત્ બે ભાગને છોડી ત્રીજા ભાગ ઉપર નિષાદ છે એમ એ સ્પષ્ટ કહે છે. એ શ્લોકમાં, ત્રણ ભાગ કરો એમ કહેવાની એમને જરૂર લાગી એથી કરીને નિષાદની વ્યાખ્યા સ્પષ્ટ થઈ. આથી નિષાદ પંચમ પછી ૪ ઇંચ ઉપર એટલે ૨૦ ઇંચની લંબાઈ ઉપર થયો અને તે ૩૦ ઇંચના પાછળ કહ્યા મુજબના ગાંધારનો સંવાદી સુર થયો. કારણ ૩૦ ઇંચનો $\frac{2}{3}$ ૨૦ ઇંચ થાય જ.

આમ અત્યાર સુધીમાં અહોબલે ષડ્જપંચમ નામ ધારણ કરીને એમના શુદ્ધ સ્વરો કહી બતાવ્યા એમ ગૃહીત કરીને આપણે એ જ સ્વરોને ષડ્જપંચમગ્રામના સમજી લઈએ એમાં કાંઈ હરકત નથી. કારણ આ બધા સ્વરો ષડ્જપંચમભાવ પ્રમાણે જ આવનારા છે. પાછળ અહોબલે જણાવ્યા પ્રમાણેના શુદ્ધ સ્વરો હવે આપું.

નામ	લંબાઈ, ઇંચ	આંદોલન
सा	૩૬"	૨૪૦
रे	૩૨"	૨૭૦
ग	૩૦"	૨૮૮
म	૨૭"	૩૨૦
प	૨૪"	૩૬૦
ध	૨૧૧/૩" (૨૧.૩)	૪૦૫
नी	૨૦"	૪૩૨
सा̍ (તાર)	૧૮"	૪૮૦

અહોબલ શુદ્ધ સ્વરો બાબત કઈ માન્યતા ધરાવે છે તે ઉપર કહ્યું. હવે કોમળ સ્વરોની બાબતમાં એ શું કહે છે તે જોઈએ.

भागत्रयान्विते मध्ये मेरोः ऋषभ संज्ञिताम्
भागद्वयोत्तरं मेरोः कुर्यात् कोमलरिस्वरम् ॥ કોમલ रे.
मेरुधैवतयोर्मध्ये तीव्रगांधारमाचरेत् । તીવ્ર ग
भागत्रयविशिष्टेस्मिन् तीव्रगांधारषड्जयोः ।
पूर्वभागोत्तरं मध्ये म तीव्रतरमाचरेत् ॥ તીવ્ર म
भागत्रयान्विते मध्ये पंचमोत्तरषड्जयोः ।
कोमलो धैवतः स्थाप्यः पूर्वभागे मनीषिभिः ॥ કોમલ ध

तथैव धसयोर्मध्ये भागत्रयसमन्विते ।
पूर्वभागं द्वयादूर्ध्वे निषादं तीव्रमाचरेत् ॥ तीव्र. नि.

ઉપરના શ્લોકોમાં કોમળ ઋષભ અને કોમળ ધૈવતના તેમ બાકીના ત્રણ સૂર તીવ્ર ग, તીવ્રતર म, તીવ્ર નીની જગ્યાઓ શુદ્ધ ધૈવત ઉપરથી કાયમ કરેલી છે. કારણ તીવ્ર ग મેરુ અને શુદ્ધ ધૈવત એની મધ્યમાં છે; તીવ્રતર म તીવ્ર ગાંધાર અને ષડ્જના મધ્યમાં; ને તીવ્ર ની શુદ્ધ ધૈવત અને તાર સપ્તકના સાના અંતરના ત્રણ ભાગ પાડી બે ભાગ છોડી ત્રીજા ભાગ ઉપર છે એમ જણાવ્યું છે. અહોબલ શુદ્ધ ધૈવતની એમની વ્યાખ્યા બરાબર છે એમ ગૃહીત કરીને જ આગળ ચાલ્યા છે. હવે ૨૧$\frac{૧}{૩}$ ઇંચ ઉપરનું ધૈવતનું સ્થાન શુદ્ધ ધૈવત તરીકે ષડ્જપંચમભાવથી આપણે નક્કી કરેલ હોઈને, અમારા મત પ્રમાણે નીચે મુજબ અહોબલના સ્વરો આવશે.

मेरुधैवतयोर्मध्ये तीव्र गांधारमाचरेत्

$=૩૬-૨૧\frac{૧}{૩}=૧૪\frac{૨}{૩}=\frac{૪૪}{૩}$
$\frac{૪૪}{૩}\times\frac{૧}{૨}=\frac{૨૨}{૩}=૭\frac{૧}{૩}$ ઇંચ મેરુથી તીવ્ર ग, અને લંબાઈ ૨૮$\frac{૨}{૩}$ ઇંચ.

भागत्रयविशिष्टेऽस्मिन् तीव्रगांधारषड्जयोः । पूर्वभागोत्तरं मध्ये म तीव्रतरमाचरेत् ॥

$=૩૬-૭\frac{૧}{૩}=૨૮\frac{૨}{૩}=\frac{૮૬}{૩}\times\frac{૧}{૩}=\frac{૮૬}{૯}=૯\frac{૫}{૯}$ ઇંચ મેરુથી તીવ્ર म, અને લંબાઈ ૨૬$\frac{૪}{૯}$ ઇંચ.

तथैव धसयोर्मध्ये भागत्रयसमन्विते

$૨૧\frac{૧}{૩}-૧૮=૩\frac{૧}{૩}=\frac{૧૦}{૩}\times\frac{૧}{૩}=\frac{૧૦}{૯}\times૨=\frac{૨૦}{૯}=$
૨$\frac{૨}{૯}$ ઇંચ તીવ્ર ની ધૈવતથી, અને લંબાઈ ૧૯$\frac{૧}{૯}$ ઇંચ.

भागत्रयान्विते मध्ये मेरो ऋषभसंज्ञिताम् । इत्यादि	મેરુ અને ઋષભ વચ્ચેનું અંતર ૪ ઇંચ છે. તેના ત્રણ ભાગમાંથી બે ભાગ છોડી ત્રીજા ભાગ ઉપર કોમળ રે મૂકવો, એટલે $\frac{૪}{૧}\times\frac{૧}{૩}=\frac{૪}{૩}\times\frac{૨}{૧}=\frac{૮}{૩}=૨\frac{૨}{૩}$ ઇંચ ઉપર કોમળ ઋષભ મૂકવો. એટલે ૩૩$\frac{૧}{૩}$ ઇંચ ઉપર કોમળ ઋષભ.

તે જ પ્રમાણે

भागत्रयान्विते मध्ये पंचमोत्तरषड्जयोः	એટલે સા અને પની લંબાઈ એટલે ૬ ઇંચ લઈ તેના ત્રણ ભાગ કરી પહેલા ભાગ ઉપર કોમળ ધૈવત માંડવો. તે સૂર પંચમથી બે ઇંચે, મેરુથી ૧૪ ઇંચે અને લંબાઈમાં ૨૨ ઇંચ ઉપર આવશે.

અહોબલની બંને વ્યાખ્યા પ્રમાણે કોમળ રે અને કોમળ ધ અનુક્રમે ૩૩$\frac{૧}{૩}$ અને ૨૨ ઇંચ ઉપર આવે છે. હવે આ બંને સ્વરોમાં ષડ્જપંચમભાવ બરાબર રહેતો નથી એમ જણાશે. ત્યારે જો ૩૩$\frac{૧}{૩}$ ઇંચ ઉપર કોમળ ઋષભ બરોબર છે એમ કહીએ તો ૨૨$\frac{૨}{૯}$ ઇંચ કોમળ ધૈવતનું સ્થાન ગણીએ તો ષડ્જપંચમભાવ પ્રમાણે બરાબર છે એમ લાગશે. કારણ $\frac{૧૦૦}{૩}\times\frac{૨}{૩}=\frac{૨૦૦}{૯}=૨૨\frac{૨}{૯}$ ઇંચ એ ૩૩$\frac{૧}{૩}$નો $\frac{૨}{૩}$મો ભાગ થયો. ત્યારે આ જ ધૈવત કોમળ ધૈવત તરીકે સ્વીકારવો પડશે. પરંતુ કોમળ ધૈવતની વ્યાખ્યા પ્રમાણે તો એ સ્વર પંચમથી બે ઇંચ છેટે એટલે ૨૨ ઇંચ ઉપર આવે છે એટલે

$\frac{૨}{૯}$ ઇંચનો ફરક પડે છે. ૨૨ ઇંચ લંબાઈ ઉપરનો કોમળ ધૈવત ષડ્જપંચમભાવથી આવનાર કોમળ ધૈવત કરતાં ચઢિયાતો જ વાગશે. હવે ઊલટી રીતે તપાસીએ તો કોમળ ધૈવતને કાયમ કરી તેનો ષડ્જપંચમભાવથી કોમળ ઋષભ જોઈએ તો તે ૨૨×$\frac{૩}{૨}$=૩૩ ઇંચ પર આવે છે. આ કોમળ ઋષભ અહોબલે કહેલા કોમળ રે કરતાં જરા ઊંચો બોલે છે. ત્યારે બંને રીતે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. કયો માર્ગ સ્વીકારવો એ હવે ગાયકે જ પોતાની ઇચ્છા ઉપર નક્કી કરવાનું રહ્યું.

શુદ્ધ રે કાયમ કરી તે ઉપરથી કોમલ ઋષભ મેરુથી ૨$\frac{૨}{૩}$ ઇંચના અંતર ઉપર લેવો ને ષડ્જપંચમ ભાવથી એનો કોમળ ધૈવત પંચમ પછી $\frac{૮}{૩}$×$\frac{૨}{૩}$=$\frac{૧૬}{૯}$=૧$\frac{૭}{૯}$ ઇંચ ઉપર રાખવો. આ વિચારસરણી યોગ્ય લાગે ને કાનને રુચે તો એ કોમળ ધ, શુદ્ધ ધ અને પના અંતરના ત્રણ ભાગ કરી બીજા ભાગ ઉપર મળી આવશે. કારણ શુદ્ધ ધૈવત અને પંચમનું અંતર ૨$\frac{૨}{૩}$ ઇંચ છે; એના ત્રણ ભાગ કર્યા એટલે ૨$\frac{૨}{૩}$=$\frac{૮}{૩}$×$\frac{૧}{૩}$=$\frac{૮}{૯}$ ઇંચનો પ્રત્યેક ભાગ થયો અને બીજા ભાગ ઉપર એટલે પંચમથી $\frac{૧૬}{૯}$ ઇંચ ઉપર કોમળ ધૈવત આવશે. આમ કરવામાં આધાર શું? તો ષડ્જપંચમ ભાવ જ. બીજો આધાર કાંઈ નથી. આ કોમળ ધને સ્વીકારતાં અહોબલની કોમળ ધની વ્યાખ્યા નીચે મુજબ બદલાવવી પડશે.

> तथैव धपयोर्मध्ये भागत्रयसमन्विते
>
> पूर्वभागद्वयादूर्ध्वं कुर्यात कोमलधस्वरम् ।

તે જ પ્રમાણે ધૈવતની વ્યાખ્યા:

> सपयोर्मध्यदेशे तु धैवतं स्वरमाचरेत् ।
>
> षड्जपंचमभावेन यथा स्याच्च स तत्स्वरः ॥

અથવા

तथैव निपयोर्मध्ये भागत्रयसमन्विते ।
भागद्वयोत्तरं तत्र धैवतं स्वरमाचरेत् ॥

અહીં સુધીમાં અહોબલની વ્યાખ્યા પ્રમાણે જે કોમળ, તીવ્ર સ્વરો નિયુક્ત થયા તે નીચે જણાવું.

સ્વર	લંબાઈ, ઇંચ	આંદોલનો
કોમળ રે	૩૩$\frac{૧}{૩}$; ૩૩	૨૫૯.૨; ૨૬૧$\frac{૮}{૧૧}$
તીવ્ર ગ	૨૮$\frac{૨}{૩}$	૩૦૧$\frac{૧૭}{૪૩}$
તીવ્રતર મ	૨૬$\frac{૪}{૯}$	૨૩૦$\frac{૧૦}{૧૧૯}$
કોમળ ધ	૨૨$\frac{૨}{૯}$; ૨૨	૩૮૮.૮; ૨૯૨$\frac{૮}{૧૧}$
તીવ્ર ની	૧૯$\frac{૧}{૯}$ =	૪૫૨$\frac{૪}{૪૩}$

રા. ૭. એસ. ખરેએ નીચે મુજબ સ્વરોની લંબાઈ જણાવી છે.

સ્વર	ઇંચ	આંદોલનો
सा	૩૬	૨૪૦
કોમળ रे	૩૩$\frac{૧}{૩}$	૨૫૯.૨
શુદ્ધ रे	૩૨	૨૭૦
કોમળ ग	૩૦	૨૮૮
તીવ્ર ग	૨૮.૮	૩૦૦
શુદ્ધ म	૨૭	૩૨૦
તીવ્રતર म	૨૫.૨	૩૪૨$\frac{૬}{૭}$
प	૨૪	૩૬૦
કોમળ ध	૨૨	૩૯૨$\frac{૮}{૧૧}$
શુદ્ધ ध	૨૧.૬	૪૦૦
શુદ્ધ नी	૨૦	૪૩૨

તીવ્ર	ની	૧૯.૨	૪૫૦
તાર	સા	૧૮	૪૮૦

રા. જી. એસ. ખરેએ ૪૦૦ આંદોલનોને ધૈવત માની તેની ઉપર આખી રચના તેમણે કરી છે. પરંતુ આ ૪૦૦ આંદોલનવાળો ધ મધ્યમભાવથી સપ્ત સ્વરમાં દાખલ થઈ શકે. અમારો મત તો અહોબલના સપ્તસ્વરો પ્રમાણે જ અમે આપીએ છીએ.

સા	રે	ગ	મ	પ	ધ	નિ	ર્સા
૧	૯/૮	૬/૫	૪/૩	૩/૨	૨૭/૧૬	૧૫/૮	૨

૪૦૫ આંદોલનનું ધૈવતનું પ્રમાણ અમારું ૨૭/૧૬ થાય જ્યારે ૪૦૦ આંદોલનનું ૫/૩ પ્રમાણ થાય. હવે ઉપર દર્શાવેલ પ્રમાણથી જે સાત સ્વરો બતાવ્યા છે તેમાં ષડ્જપંચમભાવ કાયમ રહે છે. હવે ૪૦૦નો ધૈવત આપણે લઈએ તો શું ફરક આવે છે તે પણ જોઈએ.

૪૦૦ આંદોલનોનો ધૈવત ઉપર દર્શાવેલ સ્વરોનું ષડ્જ-પંચમભાવે એક પ્રમાણ સાચવી શકતો નથી. ત્યારે તે કયા ભાવથી ઉપર દર્શાવેલ સપ્તકમાં રહી શકશે ? તો હવે આપણે વિચારીએ કે ગાંધાર, મધ્યમ અગર તો ષડ્જભાવ કયા ભાવના પ્રમાણથી સ્વરો સમજવા જોઈશે. પ્રથમ તો મધ્યમભાવમાં સપ્તકની અંદર સ્વરો કઈ રીતે ગોઠવાય તે વિચારીએ.

અહોબલ કહે છે કે, "મધ્યમના સ્થાનને મેરુના સ્થાન ઉપર ગોઠવીએ એટલે મધ્યમગ્રામ થાય છે. પણ આ યોજનામાં પંચમ ત્રણ શ્રુતિનો બને છે." આ વ્યાખ્યા પ્રમાણે જો

મ સ્વરને મધ્યમગ્રામની અંદર ગોઠવ્યો તો નીચે પ્રમાણે સ્વરો થશે.

૧ સા, મધ્યમ $\frac{૪}{૩}$. $\frac{૪}{૩}\times\frac{૪}{૩}$=મ નો મ, એટલે ની આવશે તે $\frac{૧૬}{૯}$ નો આવશે. એને જ નીચલા સપ્તકમાં લાવ્યા એટલે ની $\frac{૧૬}{૯}$ નો થશે. એટલે આ પ્રમાણુ=સા, મ, ની, (મધ્ય અને મંદ્ર) સા૧, મ $\frac{૪}{૩}$, ની $\frac{૧૬}{૯}$, સા ૨ આ રીતે ષડ્જમધ્યમભાવ અને આંદોલનશાસ્ત્રને પણ તે અનુરૂપ થશે. અહોબલ કહે છે કે, "મધ્યમગ્રામમાં નિષાદ પણ કોઈ ત્રણ શ્રુતિનો માને છે. એટલે $\frac{૧૬}{૯}\times\frac{૯}{૧૦}=\frac{૮}{૫}$ નો ધ એમના મત પ્રમાણે થશે, અને તે ૩૮૪ આંદોલનવાળો હશે. પરંતુ એ ૩૮૪ આંદોલનો મધ્યમગ્રામમાં ઉપયોગી ન થતાં $\frac{૧૬}{૯}$ ની ની-ની જગ્યા કાયમ કરી (એટલે મધ્યમભાવથી આવનાર નીને કાયમ કરી) આપણે ધ ને કાયમ કરી શકીશું, અને તે ૪૦૦ આંદોલનોનો થશે. કારણ $\frac{૧૬}{૯}$ ના નિષાદને બે શ્રુતિ પાછળ હડસેલ્યો કે ૪૦૦નો ધ આવી જાય. ($\frac{૧૬}{૯}\times\frac{૧૫}{૧૬}=\frac{૫}{૩}$) $\frac{૫}{૩}$ એટલે ૪૦૦ આંદોલનો. આના મધ્યમભાવથી ૩૦૦ આંદોલને તીવ્ર મ મળશે. અહોબલનો શુદ્ધ ગ $\frac{૪૦૦}{}\times\frac{૩}{૪}$=૩૦૦નો આવે છે.

અત્યાર સુધીમાં મધ્યમ ભાવથી નીચે મુજબ સ્વરો આપણને મળ્યા છે:

સા	ગ	મ	ધ	ની	સા
૧	$\frac{૫}{૪}$	$\frac{૪}{૩}$	$\frac{૫}{૩}$	$\frac{૧૬}{૯}$	૨

અહોબલ કહે છે કે મધ્યમગ્રામમાં પંચમ ત્રણ શ્રુતિનો રહે છે. આનો અર્થ એ કે મ અને પ વચ્ચેનું અંતર ત્રણ

શ્રુતિનું રહે છે. ને પ અને ધ વચ્ચે ચાર શ્રુતિનું અંતર રહે છે. અર્થાત્ ષડ્જગ્રામના મ-પ અને પ-ધ ના સ્થાનની અદલાબદલી જ કરવાનો એવો અર્થ થાય છે. ષડ્જગ્રામની અંદર મ થી આગળ ત્રણ ઇંચ ઉપર જ પ છે. એટલે મ ને મેરુસ્થાન ઉપર મૂકતાં પ સ્વર મની લંબાઇના $\frac{1}{16}$ ઉપર આવે છે. એટલે જ આ અંતર ચાર શ્રુતિનું થાય. કોઈ પણ તારના $\frac{1}{16}$ ઉપર ચાર શ્રુતિનું અંતર આવશે, પરંતુ આપણને ૩ શ્રુતિનું અંતર જોઈએ છે. કારણ કે આપણો પ ત્રણ શ્રુતિનો છે. ષડ્જ અને પંચમ વચ્ચે ૧૨ શ્રુતિનું અંતર જોઈએ. પને એક શ્રુતિ ઓછી લઈએ; ધ ની એક શ્રુતિ વધશે એટલે એ ચાર શ્રુતિનો થશે એ સ્પષ્ટ છે. આ પ્રમાણે વિચારતાં મધ્યમગ્રામમાં નીચે મુજબ સ્વરાંતર ગોઠવી શકાશે.

સ્વર	सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सा
શ્રુતિ.	૪	૩	૨	૪	૩	૪	૨	×

ષડ્જગ્રામની વ્યાખ્યા તો પ્રસિદ્ધ જ છે.

"चतुः चतुः चतुश्चैव षड्जमध्यमपंचमः ।
द्वे द्वे निषादगांधारौ त्रे त्रे ऋषभधैवतौ ॥ "

એટલે નીચે મુજબ ષડ્જગ્રામનાં સ્વરાન્તરો થશે.

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सा
૪	૩	૨	૪	૪	૩	૨	|

સ્વર પોતાની છેલ્લી શ્રુતિ ઉપર સ્વરત્વ પામે છે એમ રત્નાકરમાં કહ્યું છે. આનો અર્થ એ થયો કે સ્વરની પાછળ શ્રુતિઓ રહી જાય છે. આથી ષડ્જગ્રામનાં સ્વરાન્તરો નીચે જણાવ્યા મુજબ વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાશે.

सारे रेग गम मप पध धनी नीसा
૩ ૨ ૪ ૪ ૩ ૨ ૪

તે જ પ્રમાણે મધ્યમગ્રામમાં નીચે મુજબ સ્વરાંતરો રહેશે:

सारे रेग गम मप पध धनी नीसा
૩ ૨ ૪ ૩ ૪ ૨ ૪

ઉપરના નિદર્શનમાં म-प અને प-ध ની માત્ર જગ્યા જ બદલવામાં આવી છે એમ આપણને જણાશે. એટલે सा થી पं ૧૨ શ્રુતિ ઉપર અને ध ૧૯ શ્રુતિ ઉપર રહેશે. ષડ્જગ્રામની અંદર प ૧૩ શ્રુતિ ઉપર છે અને ध ૧૬મી શ્રુતિ ઉપર છે એમ જણાશે. કારણ, ષડ્જગ્રામ ૩+૨+૪+૪+૩ = ૧૬ ध
મધ્યમગ્રામ ૩+૨+૪+૩+૪ = ૧૬ ध

હવે ખરું જોતાં બન્નેનો ધૈવત એક જ આવવો જોઈએ, છતાં એક આવતો નથી; કારણ, મધ્યમગ્રામના અંદર सा-म ભાવથી આપણે શ્રુતિ નક્કી કરીએ છીએ. એટલે આ સ્વર ષડ્જગ્રામના સ્વરો સાથે સામ્ય રાખશે એવો નિયમ નહિ રહે.

હવે આપણે મધ્યમગ્રામના બીજા સ્વરો જોઈએ. મધ્યમગ્રામના પાછળ વર્ણવેલ સપ્તકમાં એટલે

सा ग म ध नी सां (તાર)
૧ $\frac{૫}{૪}$ $\frac{૪}{૩}$ $\frac{૫}{૩}$ $\frac{૧૫}{૮}$ ૨

આમાં रे અને प એ સ્વરો નથી એ જોઈ શકાશે. આપણે प ૧૨ શ્રુતિનો જોઈએ. प અને ध એની વચ્ચેનું અંતર ૪ શ્રુતિનું રહે છે એ ઉપર કહ્યું જ છે. એટલે ધને ૪ શ્રુતિ ઓછો કર્યો કે પંચમ થશે, (અર્થાત $\frac{૫}{૩}\times\frac{૮}{૯}=\frac{૪૦}{૨૭}$) જે

$\frac{૪૦}{૨૭}$ નો થશે અને તેને જ મધ્યમભાવે ૯ શ્રુતિ ઓછો કર્યો કે ઋષભ મળશે. એટલે $\frac{૪૦}{૨૭}\times\frac{૩}{૪}=\frac{૧૦}{૯}$ ઉપરનો સ્વર ઋષભ થશે. હવે આપણા સ્વરોનો સરવાળો બરાબર થયો અને તે આ પ્રમાણે :

૧, $\frac{૧૦}{૯}$, $\frac{૫}{૪}$, $\frac{૪}{૩}$, $\frac{૪૦}{૨૭}$, $\frac{૫}{૩}$, $\frac{૧૬}{૯}$, ૨ આ મધ્યમગ્રામના સ્વરો થયા. અને આમાં મધ્યમ ગ્રામના નિયમો બરાબર પાળવામાં આવ્યા છે એમ દેખાશે.

सा–म	૧ : $\frac{૪}{૩}$	૧×$\frac{૪}{૩}$=$\frac{૪}{૩}$ म
रे–प	૧ : $\frac{૪}{૩}$	$\frac{૧૦}{૯}$×$\frac{૪}{૩}$=$\frac{૪૦}{૨૭}$ प
ग–ध	૧ : $\frac{૪}{૩}$	$\frac{૫}{૪}$×$\frac{૪}{૩}$=$\frac{૫}{૩}$ ध
म–नी	૧ : $\frac{૪}{૩}$	$\frac{૪}{૩}$×$\frac{૪}{૩}$=$\frac{૧૬}{૯}$ नी

प–सा ૧૦ શ્રુતિના અંતરે. ($\frac{૪૦}{૨૭}\times\frac{૨૭}{૨૦}$=૨) તાર सा ૨ આ પ્રમાણે નિયુક્ત થશે.*

*સંભવ છે કે આ લેખ કદાચ થોડો અધૂરો રહ્યો હોય. સં.

"ભારતીય સંગીતકળા" પુસ્તકનું અવલોકન

ભારતીય સંગીતકળા લેખક: મહારાણીશંકર અંબાશંકર શર્મા. સંગીતલેખનચિહ્નયોજક: શ્રીધર લક્ષ્મણ જાંભેકર. પ્રકાશિકા: ઇચ્છાદેવી મહારાણીશંકર શર્મા, આચાર્યા, કન્યા-ગુરુકુળ, ગણદેવી; કિં. રૂ. ૩).

અતિ હર્ષની વાત છે કે હિંદમાં હાલના અશાંતિના વાતાવરણમાં પણ ગુજરાતી ભાષામાં સંગીત જેવા વિષય ઉપર એક ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો છે. એ ગ્રંથ અથવા પુસ્તકનું નામ "ભારતીય સંગીતકળા" છે. તેના કર્તા અને લેખક પંડિત મહારાણીશંકર અંબાશંકર શર્મા છે. પંડિત પોતે ગણદેવી ગુરુકુળ આશ્રમના માલિક છે. તેમનાં પત્ની શ્રીમતી ઇચ્છાદેવીએ અને એ જ ગુરુકુળનાં આચાર્યાએ પુસ્તકનું પ્રકાશન કર્યું છે. પુસ્તકમાં સંગ્રહ કરેલાં ગુજરાતી ગીતો પંડિત મહારાણીશંકરનાં છે. ગીતોનું સ્વરાંકન વડોદરાના રા. રા. શ્રીધર લક્ષ્મણ જાંભેકરે કર્યું છે.

પુસ્તકમાં સાઠ જુદા જુદા ઉચ્ચ ઉસ્તાદી રાગો તેના પલટાઓ સહિત આપ્યા છે. ગીતો પણ સર્વધર્મ માન્ય

એકેશ્વરભાવ તથા રાષ્ટ્રીય ભાવનાવાળાં છે, એમ તેમના કર્તાનો દાવો છે. તે ઉપરાંત પં. ભાતખંડેકૃત દસથાટ અને તજ્જન્ય ૧૫૦ રાગોનું સ્વરૂપ દર્શક કોષ્ટક તેમ જ પ્રચલિત તાલોના ઠેકાના બોલો — માત્રાઓ વગેરે છે. અને કર્તાની વિસ્તૃત પ્રસ્તાવના છે, જેના ઉપર હું વાચકોનું ધ્યાન ખેંચવા માગું છું.

મારા મિત્ર અને ગુરુબંધુ પં. ઓંકારનાથજીએ એ પુસ્તકને આશીર્વાદ આપતાં એક વસ્તુનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તે એ કે, "હિંદુસ્તાની સંગીતમાં જે ભાવભીના રાગો છે અને એનાં જે પ્રાચીન પદ્યોની હૃદયગ્રાહી સ્વરરચના છે, તેને ગાયકોની સહાયથી અપનાવીને મહારાષ્ટ્રના સંગીતોપયોગી સાહિત્યધનને વધારવાને કિર્લોસ્કર, ગડકરી, ખાડીલકર જેવા મહારાષ્ટ્રીય પ્રતિષ્ઠિત કવિઓએ ઘણો યશસ્વી પ્રયોગ કર્યો છે, જેને પરિણામે આજે એ સ્વરરચનાથી લખાયેલાં પદ્યોને 'મહારાષ્ટ્રીય સંગીત'નું નામાભિધાન કરવામાં આવ્યું છે. ગુજરાતમાં, ગુજરાતના ધુરંધર કવિઓએ હજી સુધી એ માર્ગ તરફ દૃષ્ટિ નાખી હોય એમ જાણમાં નથી. ગુજરાતે ધ્વનિકાવ્યો અને ગરબા, રાસ જેવાં લોકગીતોનો પર્યાપ્ત વિકાસ સાધ્યો છે, પરંતુ એ વણદેખ્યો માર્ગ હજુ પણ વણદેખ્યો જ છે.

આ પુસ્તકના રચયિતાએ એ માર્ગે ભલી કૂચ આરંભી છે; અને તેઓ એમના એ સુપ્રયાસ માટે ધન્યવાદને પાત્ર છે."

પંડિત ઓંકારનાથજીના એ આશીર્વાદને હું અંતઃકરણપૂર્વક ટેકો આપું છું, અને પુસ્તકમાં જે ટીકાત્મક ભાગ છે તે ઉપર આવું છું.

(૧) "સંગીતશાસ્ત્રદર્શન" નામની ભૂમિકા, જે પુસ્તકના આરંભમાં આપી છે, તેના તરફ વાચકોનું ધ્યાન ખેંચવા માગું છું. પંડિતજીએ શાસ્ત્રનું દર્શન કરાવ્યું છે તેમાં સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરનાં પુસ્તકોનું તેમનું વાચન ઠીક જણાય છે. આપણા દેશમાં સ્વરલેખનપદ્ધતિ જે હતી તેનો નમૂનો સામવેદમાંથી ઉદ્ધૃત કર્યો છે. તેની વિશેષ ચર્ચા પંડિતજીએ કરી હોત તો વધુ સારું થાત. "તાનસેન જેવો ગાયકસમ્રાટ, શુદ્ધ વૈષ્ણવ હિન્દુ, હરિદાસનો શિષ્ય; પણ તેવા તાનસેન જેવાએ પણ સંસ્કૃતશાસ્ત્રોનું શિક્ષણ લેવા કે, તેનો ઉદ્ધાર કરવા ઇન્તેજારી બતાવી હોય તેવું કાંઈ જણાતું નથી; પોતાના કામને ચિરંજીવી રાખવા કોઈ ગ્રંથ પણ તેમણે લખ્યો નથી એ તેઓની શાસ્ત્ર અને અક્ષરજ્ઞાન તરફની બેદરકારી બતાવવા પૂરતું સ્થાલીપુલાકન્યાયે બસ છે." તાનસેન સંગીતમાં વિદ્વાન પ્રતિભાશાળી ગાયક હતા, એટલું જ નહિ પણ તેઓ એક સંસ્કૃત વિદ્વાન પણ હતા. તાનસેન વિષેની પંડિતજીની માહિતી અધૂરી લાગે છે; કારણ કે "સંગીતકલ્પદ્રુમ"માં તાનસેન રચિત કેટલાયે ગીત-પ્રબંધો મોજૂદ છે.

આ ઉપરથી તાનસેનની સાક્ષરતાનો ઉત્તમ ખ્યાલ આવે છે એટલું જ નહિ, પણ બારીક દૃષ્ટિએ તે ગીતો તપાસતાં તાનસેને સંગીતમાં કેટલી ક્રાન્તિ આણી છે તેનો પણ ખ્યાલ આપણને આવશે. મેં એવાં ગીતોનું ટાંચણ કર્યું છે, અને થોડા સમયમાં તેને પ્રસિદ્ધ કરવા માગું છું. આ ઉપરાંત તાનસેને મહમદી ધર્મ સ્વીકારતાં પહેલાં એક ગણપતિસ્તોત્ર

રચ્યું છે તેની નોંધ "મિશ્રબંધુવિનોદ"માં છે. તાનસેનકૃત ત્રણ ગ્રંથોની નોંધ તેમાં છે:

સંગીતસાર સંવત ૧૬૧૭
સંગીતમાલા ,, ,,
શ્રીગણેશસ્તોત્ર ,, ,,

આ ત્રણે ગ્રંથો સંવત ૧૬૧૭ એટલે ઈ. સ. ૧૫૬૧ના છે. આ વખતે હિંદમાં સમ્રાટ અકબરનું રાજ્ય હતું. તાનસેન પાછળથી અકબરના દરબારમાં રાજગાયક તરીકે જોડાયેલા તે પ્રસિદ્ધ છે.

આના પછી સંગીતની વ્યાખ્યા, શ્રુતિસ્વર–મીમાંસા, બાવીસ શ્રુતિઓ, સાત સ્વરો, તેમનાં લક્ષણો વ૦ પ્રાચીન ગ્રંથના આધારે કહ્યાં છે. પછી સ્વરયોજનામાન આવે છે. તેમાં ગ્રંથકર્તાની સમજમાં કંઈ ફેર જણાય છે. સપ્ત સ્વરોનાં આંદોલનનું પ્રમાણ બરાબર આપ્યું છે, પરંતુ વજનનાં માપ બરાબર નથી. પૃ૦ ૧૩ ઉપર સપ્ત સ્વરોનાં અનુક્રમે વજન શેર ૨૪, ૨૭, ૩૦, ૩૨, ૩૬, ૪૦, ૪૫, ૪૮, આપ્યાં છે તે ભૂલભરેલું લાગે છે; કારણ કે સપ્ત સ્વરોનાં આંદોલનનું પ્રમાણ સરખું હોતું નથી. દાખલા તરીકે મધ્ય, ષડ્જના અવાજનો તાર કાયમ કરવા માટે જેટલું વજન જોઈતું હોય તેનું બમણું નહિ, પણ સ્વરની ઊંચાઈના પટના વર્ગ જેટલું વજન દ્વિગુણ ષડ્જ (એટલે તાર સપ્તકનો "સા" સ્વર) ઉત્પન્ન કરવા માટે જોઈએ.

તેના નિયમ નીચે મુજબના છે:

(1) For given string and a given tension, the time of a vibration varies directly

as the vibration number and inversely as the length.

(2) When the lengh of the string is given, the vibration varies directly and the time of vibration inversely, as the square root of the tension.

(3) The strings of the same length and tension vibrate in times which are proportional to the square root of the linear density, the vibration number being in inverse ratio to this.

(Pp. 6, 'On Sound' by Dr. W. H. Stone)

આ નિયમો ઉપરથી જણાશે કે, તારની લંબાઈ અને સ્વરોની આંદોલનસંખ્યાનું પ્રમાણ વ્યસ્ત હોય છે; તેમ જ સ્વરની ઊંચાઈના વર્ગના પ્રમાણમાં તારનું ખેંચાણ વધે છે.

ખેંચાણ વ્યક્ત કરવા માટે આપણે તારના એક છેડામાં વજન બાંધીને તે તાર બે મેરુની સહાયથી એક લાકડી — ડાંડી ઉપર લટકાવીએ અને પછી દરેક સ્વરનું વજન તપાસી શકીએ.

તે ઉપરથી જણાશે કે સમ સ્વરોનાં આંદોલનના ગુણોત્તરના વર્ગ કાઢવાથી વજનનું પ્રમાણ નીકળશે. જેમ કે:

ષડ્જ અને પંચમ સ્વરનું આંદોલનપ્રમાણ — સા : ૧; પ : $\frac{૩}{૨}$ છે. તો પંચમ સ્વરના પટનો વર્ગ કાઢવાથી પંચમનું વજન આવશે. $\frac{૩}{૨}\times\frac{૩}{૨}=\frac{૯}{૪}$ આ રીતે પંચમ સ્વરનું ૨$\frac{૧}{૪}$ શેર વજન આવે.

તેમ જ $\frac{૪}{૩}\times\frac{૪}{૩}=\frac{૧૬}{૯}=૧\frac{૭}{૯}$ શેર મધ્યમ સ્વરનું વજન આવ્યું. ગાંધાર સ્વરનું $\frac{૫}{૪}\times\frac{૫}{૪}=\frac{૨૫}{૧૬}=૧\frac{૯}{૧૬}$ શેર વજન આવ્યું. એ જ પ્રમાણે દરેક સ્વરનું વજન આંદોલનની સંખ્યાની સહાયથી કાઢી શકાય.

પાન ૧૩ ઉપર જે પ્રમાણ આપ્યું છે તે આંદોલનનું છે. તેના જ વર્ગ કરવાથી સ્વરોનાં વજન આ પ્રમાણે આવશે:

सा	रि	ग	म	प	ध	नी	सा
૧,	$\frac{૮૧}{૬૪}$,	$\frac{૨૫}{૧૬}$,	$\frac{૧૬}{૯}$,	$\frac{૯}{૪}$,	$\frac{૨૫}{૯}$,	$\frac{૨૨૫}{૬૪}$,	૪,

આના પછી વિકૃત (કોમળ, તીવ્ર) અને સ્થાયી તથા અસ્થાયી સ્વરોનું વિવેચન છે. (પાન ૧૫ ઉપર) તેમાં "त एव विकृतावस्था-द्वादश प्रतिपादिताः ॥ એમ એક સંગીતરત્નાકરનું વચન ટાંકયું છે તે અસ્થાને છે; કારણ કે સંગીતરત્નાકરના વિકૃત સ્વરો અને હાલના વિકૃત સ્વરો જુદા છે. આધુનિક રૂઢિ પ્રમાણે ગ્રંથકર્તા પંડિત મહારાણીશંકરજી એક સપ્તકમાં પાંચ વિકૃત માને છે; પણ સંગીતરત્નાકરના કર્તા ૧૨ વિકૃત અને ૭ શુદ્ધ સ્વર મળીને ૧૯ સ્વરોના પારિભાષિક પ્રકારો માનતા હતા તે વસ્તુ પ્રસિદ્ધ છે; અને ધ્વનિદષ્ટયા એક સપ્તકમાં ૧૪ સ્વરો માનતા હતા એમ અત્યારના શોધક કહે છે. "સંગીતરત્ના-કરનું અવલોકન" નામનો મેં એક લેખ લખ્યો છે તે યથા-વકાશ "કૌમુદી" માસિકમાં પ્રગટ થાય છે તેમાં મેં એ વિષે ચર્ચા કરી છે. હાલના શુદ્ધ વિકૃત મળીને બાર સ્વરો સાથે સંગીતરત્નાકરનો કાંઈ પણ સંબંધ નથી. વળી સંગીત-રત્નાકરની પરિભાષા જુદી છે. એક તો એ ગ્રંથ ૭૦૦ વર્ષ પૂર્વેનો છે, અને તેમાં સંગીતની ચર્ચા થઈ છે તે તે વખતના

સંગીતની છે એટલું જ નહિ, પણ ખૂબ પ્રાચીન કાળથી ચાલતી આવેલી સંગીતપદ્ધતિઓના તેમાં દાખલાઓ છે. અસ્તુ.

આના પછી શુદ્ધ, વિકૃત બાર સ્વરોનું કોષ્ટક આપ્યું છે તે ઉપયોગી છે. શાસ્ત્રોમાં લખેલા શ્રુતિસ્વરનો ક્રમનિયમ આપીને, તે ઉપરાંત હાલનો શ્રુતિક્રમનિયમ પણ આપ્યો છે; અને તે શ્રી. ભાતખંડેના પંથના ગ્રંથોમાંથી જે ઉદ્ધૃત કર્યો છે તે વાસ્તવિક છે; પ્રાચીન શાસ્ત્રકાર સંગીતના સપ્ત સ્વરો "स्वस्वान्त्यश्रुतिसंस्थेऽस्मिन्" માનતા હતા, અને હાલના પંડિતો

हिंदुस्तानीयसंगीते श्रुतिक्रमविपर्ययतः ।

एते शुद्धस्वराः सप्त स्वस्वाद्यश्रुतिसंस्थिताः ॥

એટલે કે ૧, ૫, ૮, ૧૦, ૧૪, ૧૮, ૨૧, એવી રીતે સ્વરો શ્રુતિ ઉપર છે એમ સ્પષ્ટ લખ્યું છે, તેથી ગ્રંથકર્તાને અભિનંદન.

આટલા વિવેચન પછી શ્રુતિસ્વરોનું કોષ્ટક આપ્યું છે. તેમાં દરેક શ્રુતિનું નામ, સ્વરનામ, આંદોલન, શ્રુત્યંતર અને શ્રુતિમાન આપ્યાં છે. તેમાં કેટલીક શ્રુતિઓની આંદોલન-સંખ્યામાં મતભેદ પણ હશે.

કોષ્ટકમાં અકોમળ રિ, શુદ્ધતર म, અકોમળ ધ ઇત્યાદિ નવીન નામો જણાય છે તે અસ્વભાવિક લાગે છે. શુદ્ધ મધ્યમની આંદોલનસંખ્યા ૩૧૫ આપી છે; અને શુદ્ધતર મની ૩૨૦ આપી છે. શુદ્ધ અને શુદ્ધતર એવા જે મધ્યમના ભાગ પડ્યા તેના કરતાં શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં :

આંદોલન સંખ્યા

શુદ્ધ મધ્યમ ૩૨૦,

કોમળ મધ્યમ ૩૧૫ = અથવા તીવ્રતર ગાંધાર,

અતિ કોમળ મધ્યમ ૩૦૩ = અથવા તીવ્ર ગાંધાર,

આ પ્રમાણે નામો આપ્યાં હોત તો પણ ઠીક થાત. જૂનો ગાયકવર્ગ અને તેની પરંપરા ચલાવનાર હાલનો ગાયકવર્ગ સ્વરોની બે પ્રકારની જ અવસ્થા માને છે: તીવ્ર અને કોમળ. જેમ કે, તેમની ભાષામાં કલ્યાણ રાગને બધા તીવ્ર સ્વરો લાગે છે; ભૈરવીને બધા કોમળ સ્વર લાગે છે. આ તો કેવળ પરિભાષાનો ફરક છે. નવીન જમાનાની ભાષા હવે નવીન થશે. શુદ્ધ સ્વરો તે શુદ્ધ જ કહેવાશે, શુદ્ધ સ્વરોની નીચલી અવસ્થા તે કોમળ અને ઉપલી અવસ્થા તે તીવ્ર: આટલી વ્યાખ્યા સ્વીકારીએ તો કોઈ પણ શ્રુતિને સ્વરનું નામ આપતાં મૂંઝવણ થવાનો સંભવ નથી. હું બાવીસ શ્રુતિઓને નીચે પ્રમાણે ઓળખવા સૂચના કરું છું.

१. षड्ज शुद्ध
२. अति अति कोमल रि
३. अति कोमल रि
४. कोमल रि
५. शुद्ध रि
६. अति कोमल ग
७. कोमल ग
८. शुद्ध ग
९. तीव्र ग
१०. शुद्ध म
११. तीव्र म
१२. तीव्रतर म
१३. तीव्रतम म
१४. प शुद्ध
१५. अति अति कोमल ध
१६. अति कोमल ध
१७. कोमल ध
१८. शुद्ध ध
१९. अति कोमल नी
२०. कोमल नी
२१. शुद्ध नी
२२. तीव्र नी
२३. द्विगुण (सा)

પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં શુદ્ધ મનાં ૩૦૦ આંદોલન અને શુદ્ધ મધ્યમનાં ૩૧૫ આંદોલન આપ્યાં છે. ૩૧૫નો શુદ્ધ મધ્યમ જરા વિચિત્ર લાગે છે. હિંદુસ્તાની શુદ્ધ સપ્તક સ્વયંભૂ સ્વરસપ્તક કહેવાય છે. આ સ્વયંભૂ સ્વરોમાં ૩૧૫ આંદોલનવાળો શુદ્ધ મધ્યમ કાનને સુરેલ લાગશે કે નહિ તે સવાલ જ છે.

પાન ૨૨ ઉપર સપ્તકયોજના છે. તેમાં પ્રત્યેક સ્વરનું વજન આપ્યું છે. મધ્યમ षड्ज સ્વરનું ૨૪ શેર વજન કલ્પીને બાકીના સ્વરોનું વજન લખ્યું છે તે બધું ભૂલ-ભરેલું છે. તે ઉપર કહેલા સિદ્ધાંતથી સિદ્ધ થાય છે.

પાન ૨૬ ઉપર સ્વરમંડળની વ્યાખ્યા "सप्तस्वरास्त्रयो ग्रामा" નારદીય શિક્ષામાંથી આપી છે. સંગીતરત્નાકરમાંથી મૂર્ચ્છના અને તેના સાત પ્રકારો પણ આપ્યા છે. હાલના સંગીત માટે તે નકામું છે. ત્યાર પછી તાન, મેળ અથવા થાટની સંગીતપારિજાતની વ્યાખ્યા આપી છે.

પાન ૨૮ થી ૫૮ સુધી સંગીતની બીજી માહિતી છે. તેમાં ૭૨ થાટોનું નિદર્શન, દસ મુખ્ય થાટોનું વર્ણન, તેનાં નામો અને સ્વરૂપો, ગાવાના સમયો, પૂર્વાંગ રાગ, ઉત્તરાંગ રાગ, સંધિપ્રકાશ રાગ વગેરે માહિતી શ્રી. ભાતખંડેના પુસ્તક ઉપરથી જ લીધી છે, અને તે બહુ જ ઉપયોગી છે. સંગીતના બીજા પારિભાષિક શબ્દો સમજાવ્યા છે. ત્યાર પછી ખ્યાલ, ધ્રુપદ, ટપ્પા, ઠુમરી, હોરી વગેરે સંગીતના પ્રબંધોની પણ વ્યાખ્યા આપી છે. વાદ્યોમાં કેવળ ચાર પ્રકારનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે. તાલ-વિભાગમાં થોડા પ્રાચીન અને અર્વાચીન તાલોનાં નામ આપ્યાં છે.

વડોદરાવાળા મૌલાબક્ષની સંગીતની લેખનપદ્ધતિ સ્વીકારવામાં આવી છે. એ પદ્ધતિમાં ઘણાખરા પ્રચલિત રાગોનું એક એક ગુજરાતી ગીત આપવામાં આવ્યું છે. ગીતોનું સાહિત્યદષ્ટ્યા નિરીક્ષણ કરવાનો મારો ઇરાદો નથી. ગ્રંથકર્તા પોતે કવિ છે. ગુર્જર સાહિત્યકારો જ તેની પરીક્ષા કરશે. હું તો કેવળ સંગીતની દૃષ્ટિએ એ ગીતોને વધાવી લઉં છું. આપણું સંગીત હિન્દી સાહિત્યમય છે. તેને ગુજરાતી ભાષાનો પહેરવેશ ચડાવવાનો છે. એ કામ ધારીએ તેટલું સહેલું નથી. પંડિત મહારાણીશંકરે આ ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કર્યો છે. તેઓ આ પ્રયત્નમાં સફળ થાય તેમ હું ઇચ્છું છું, કારણ કે હિન્દી ગાયનોના અર્થ બીજા પ્રાન્તના લોકો સમજી શકતા નથી. પોતાની જ ભાષામાં ગાયેલું ગીત જેવું સાંભળનાર ઉપર અસર કરી શકે છે તેવું પરભાષાનું ગીત નથી કરી શકતું. તેથી સંગીત પણ સ્વભાષામાં જ હોવું જોઈએ.

મહારાષ્ટ્રમાં એ જ દૃષ્ટિએ આધુનિક વિદ્વાનોએ પ્રયત્ન કર્યો છે; અને તેમાં તેઓ ઘણે અંશે સફળ થયા છે.

હવે કેટલાંક ગીતોનું સંગીતની દૃષ્ટિએ થોડું વિવેચન કરીએ :

૧. પાન ૪ "માતા ગરવી ગુર્જરી" 'મલ્હાર' રાગમાં આપ્યું છે. મૂળ હિન્દી ગીત "કૈસી નીકસી ચાંદની"ની રાહ ઉપર રચાયેલું છે. મૂળ ગીતમાં જે રસ છે તે રસ ગુજરાતીમાં ઊતર્યો નથી; અથવા ગ્રંથકર્તાનો એ ઉદ્દેશ પણ નહિ હોય. લગભગ બધાં ગીતો વિષે એવું બન્યું છે.

૨. બીજું ઉદાહરણ રાગ હમીરનું "હિંદ સુંદર અમારું ઘર પ્યારું" વિષે કહી શકાય. રાગ માલકંસ "માત જન્મ-ભૂમિ ગુર્જરી" વિષે ગુજરાતી કવિતા મૂળ ઢાળને આબેહૂબ ઊતરી છે, પણ રસ બરાબર લાગતો નથી. મ૦ ગાંધીજી, મહર્ષિ દયાનંદ, સયાજી મહારાજ વગેરે પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓનાં નામ પણ આમાં આપ્યાં છે. ગુજરાતની સમૃદ્ધિ બતાવવા ખાતર આ ગીતની રચના થઈ હશે પણ તેમાં સાહિત્યદષ્ટચા કંઈ મળતું નથી.

૩. રાગ કિર્વાણી દક્ષિણ હિંદુસ્તાની રાગ લાગે છે. તે રાગનો ઢાળ સરસ ઊતર્યો છે; કવિતા પણ સરસ જણાય છે.

૪. રાગ મુલતાની "સ્વાતંત્ર્યની દેવી" — રસની સાથે રાગનો મેળ બરાબર લાગતો નથી.

૫. રાગ કામોદ "મારી ઊંઘ ભૂખ ભાગી રે" હિંદી ગીત "મોરી નૈનન લગન લાગી રે"નું ગુજરાતી ભાષાન્તર લાગે છે. મૂળ ઢાળ ગુજરાતીમાં સરસ ઊતર્યો છે.

૬. રાગ દેશ—ગુજરાતી "નિશદિન રટ મન" હિન્દી કવિતા "પિયા કર ધર દેખો ધરકત હૈ મોરી છતિયાં" ઢાળ સરસ ઊતર્યો છે.

૭. રાગ બિહારી—ગાયનાચાર્ય ગુ૦ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર કૃત બિહારી રાગના ઢાળ ઉપર ગુજરાતી શબ્દો આબેહૂબ ઊતર્યા છે.

૮. રાગ મિયાંનો મલ્હાર—ગુજરાતી ગીત "જલધર ઈશ્વર" સરસ ઊતર્યું છે. રસ અને રાગનો મિલાપ બહુ જ સુંદર છે, અને કવિતા પણ સુંદર છે.

૯. રાગ કાફી "તારી સત્તા છે અપાર" કવિતા અને રાગ સુંદર છે.

૧૦. રાગ ધાની–હિન્દીગીત "કૃષ્ણ મુરારિ"ના ઢાળ ઉપર ગુજરાતી ગીત "ભકતવત્સલ શંકર" નામનું રચાયું છે. મૂળ ગીતમાં ઉત્કંઠા જેટલી છે તેટલી નવા ગીતમાં નથી. ઢાળમાં શબ્દો બરાબર ગોઠવાયા છે, પણ રસ બરાબર ઊતર્યો નથી. અમુક એક ઢાળમાં શબ્દો ગોઠવવામાં કવિની પ્રતિભા અટકે છે તેનું આ ઉદાહરણ છે. મૂળ "કૃષ્ણ મુરારિ"નું ગીત બહુ જ સુંદર છે. તેની સરખામણીમાં નવું ગીત ઊતરતું છે.

૧૧. રાગ–બંગીય કાફી–છેલ્લું ગીત "વન્દે માતરમ્"ની સારીગમ બરાબર આપી છે. આ પ્રમાણે થોડાંક ગીતોનું મેં અવલોકન કર્યું છે; પણ એકંદરે મારે કબૂલ કરવું જોઈએ કે ગ્રંથકર્તાનો ઉદ્દેશ સારો છે; પ્રયત્ન બહુ જ સરસ છે. મૂળ હિન્દી ઉસ્તાદી ચીજોના ઢાળો ગુજરાતીમાં ઉતારવાનું કામ સહેલું નથી. તે તો તે જ કરી શકે કે જેણે તે ગીતો બરાબર સાંભળ્યાં હોય અને તેનાં રાગરાગિણીઓની સાથે જે કવિને પરિચય હોય. એ દૃષ્ટિએ જોતાં ગ્રંથકર્તાને અભિનંદન આપવું ઘટે છે; અને ગુર્જર સંગીત નિર્માણ કરવાનું શ્રેય પ્રસ્તુત પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કરીને ગ્રંથકર્તાએ મેળવ્યું છે, એટલું કહું તો તેમાં અતિશયોક્તિ નથી. આ પુસ્તકથી ગુર્જર સંગીતસાહિત્યમાં એક સરસ સંગીતગ્રંથનો ઉમેરો થયો છે એટલું કહીને હું અવલોકન સમાપ્ત કરું છું.*

---

* પ્રસ્થાન: પુસ્તક ૧૨, અંક ૧.

લોકસંગીત

સાહિત્ય સભા તરફથી ગુજરાતનાં લોકગીતો ઉપર ઘણાં વ્યાખ્યાનો થઈ ગયાં છે; છતાં એની એ જ વાત કહેવા હું અહીં ઊભો થયો છું એ અરુચિકર લાગશે તેમ કેટલાકને કંટાળાસ્પદ પણ લાગશે. પરંતુ આજના વ્યાખ્યાનમાં મારો ઉદ્દેશ જુદો છે. હું લોકગીતો તરફ જુદી દૃષ્ટિથી જોઉં છું. ગુજરાતમાં આવ્યા પછી મેં પુષ્કળ લોકગીતો સાંભળ્યાં છે. પહેલવહેલાં એ ગીતો સાંભળતાં મને એમાં કંઈ દમ ન લાગ્યો. પણ જેમ જેમ એને વધુ સાંભળતો ગયો તેમ તેમ તેમાં રહેલ લાલિત્યની મને ઝાંખી થવા લાગી ને હું વધારે રસ ધરાવતો થયો. પણ હવે તો એમાં હું સંગીતનો ઇતિહાસ ભાળું છું. જેમ જેમ વધારે સંશોધન થશે તેમ તેમ એમાંથી દુનિયાનાં શાસ્ત્રો મળી આવશે એમ મને લાગે છે.

લોકગીતો એટલે શું અને એ શા કામનાં? નથી એમાં શિષ્ટ સંગીતની જરાયે ઝાંખી, નથી એમાં જાતજાતના સ્વરોની ઊથલપાથલ, તાન, પલટા, અલંકારો. એ તો બહુ જ

સાદું સંગીત છે. ગામડાના લોકો એ ભલે સાંભળે. તેથી કંઈ સંગીતની ઉન્નતિમાં વધારો નથી થવાનો એવું એવું મેં કેટલાક સંગીતશાસ્ત્રીઓ પાસેથી સાંભળ્યું છે. એક વિદ્વાન પ્રો. મિત્રે મને પૂછ્યું કે, "પંડિતજી, તમે હવે આ રાસ અને ગરબા જેવા ક્ષુદ્ર સંગીતની પાછળ શું લાગ્યા છો? તેમાં તમારો સમય નકામો ન ગાળતાં સંગીતના ઊંડા વિષયમાં ખ્યાલ, ધ્રુપદ, ટપ્પા, ઠુમરી ઇત્યાદિ બાબતોના સંશોધનમાં તેમ જ એનો સંગ્રહ કરવામાં સમય આપો તો વધારે સેવા થશે." આવા પ્રશ્નો તો મને ઘણા પૂછે છે. પણ એ બધાને મારો એક જ જવાબ હોય છે કે કેવળ શિષ્ટ સંગીતની પાછળ પડીને કંઈ વળવાનું નથી. કારણ, શિષ્ટ સંગીત માત્ર મહેલોમાં વસે છે. જ્યારે લોકગીતોનું સ્થાન નાની ઝૂંપડીથી શરૂ કરીને મહેલાતો સુધી પહોંચેલું હોય છે. લોકજાગૃતિનું કાર્ય શિષ્ટ સંગીત કરતાં લોકસંગીત જ વધુ કરી શકે છે. જેમ રેંટિયો તેમ લોકસંગીત. કેવળ શિષ્ટ સંગીતથી લોકહૃદયનો પરિચય નહિ થાય. વિદ્વાન બારિસ્ટર, વકીલ, ડોક્ટર, એન્જિનિયર, કે રાજકારણી પુરુષ ગામડાંઓમાં જઈને પોતાની વિદ્વત્તા જ બતાવે તો તેમને કોઈ ત્યાં સાંભળનાર નથી. કારણ એમને એ વસ્તુ જાણવાની જરૂર જ નથી જણાતી. તેમને તો હળની, વણાટની, જનસુખાકારીની, ઉત્સવોની, કે ધાર્મિક તથા સામાજિક ક્રિયાઓની વાતો રુચશે. એ સર્વ એમના જીવનના વિષયો છે. શિષ્ટ લોકોની ભાષા તે જાણતા નથી. તેમને તો ભાષાય હળની અર્થાત્ સાદી જોઈએ. શિષ્ટ લોકો તે હળની ભાષા જાણતા થાય તો લોકજાગૃતિના કામમાં તેમને ઘણીયે વધુ ફતેહ મળે.

લોકગીતો હળની ભાષા ઉચ્ચારે છે તેથી જ તો તેમણે લોકહૃદયમાં સ્થાન મેળવ્યું છે. લોકગીતો આજનાં નથી. સૈકાઓથી એનું અસ્તિત્વ ચાલ્યું આવે છે. દુનિયાનાં ઘણાં-ખરાં શાસ્ત્રોની ઝાંખી એ લોકગીતો કરાવે છે. એમાં છે કાવ્ય, એમાં છે ઉત્તમ સંગીત, એમાં છે નવરસનો ચમત્કાર, એમાં છે ઇતિહાસ, ધર્મ, નીતિ, ને સમાજશાસ્ત્ર. એવું સંગીત સાદું હોવા છતાં શિષ્ટ અને ક્લિષ્ટ સંગીત કરતાં વધારે અસરકારક છે. અને તેનું એક કારણ તો એ છે કે, લોકસંગીતના કર્તાઓ અતિશય સરળ અંતઃકરણના હોય છે. તેમાં જટિલતાને તો સ્થાન જ ન મળે. ધ્રુપદ, ખ્યાલ, ટપ્પા વગેરે શિષ્ટ સંગીતના પ્રકારોમાં જે સ્વરરચનાની જટિલતા હોય છે, તે લોકસંગીતમાં ન સંભવે. લોકગીતોના કર્તાને સંગીતનું શાસ્ત્ર જાણવાની પરવા નથી, તેમ જરૂરેય નથી.

નાની નાની ટૂંકી ટૂંકી સ્વરરચના જ તેઓ પસંદ કરે છે. અને એ એક જ સ્વરબંધારણમાં એ લોકગીતની બધી કડીઓ ગાવાની હોય છે. ગીત ગમે એટલું લાંબું હોય પણ એની સ્વરરચના જોઈએ તો અતિ ટૂંકી. હંમેશ સંભળાતા "આ શો રૂડો બંસીવટનો ચોક" કે "મારું સોનલાનું બેડું" જેવા રાસોમાં આપણે એ હકીકત જ જોઈએ છીએ.

રાગની દૃષ્ટિએ પણ લોકગીતોએ બહુ ચીવટ કે ચોક્કસાઈ ધરાવી નથી. એક રાગના નિયુક્ત સ્વરો ઉપરાંત બીજા સૂરો પણ આવી જાય છે છતાં એક જ રાગનું નામ આપવામાં આવે છે.

સંગીતશાસ્ત્રમાં "કાકુસ્વર"–સ્વરપ્રસ્થાન–હોય છે, તેનું લોકસંગીતમાં દર્શન થાય છે. કાકુસ્વર એટલે એક સ્વર ઉપરથી બીજા સ્વર ઉપર જતાં વચલા સૂરને થતો સ્પર્શ. આ વાત સંગીતને જાણનારા સહેલાઈથી સમજી શકશે. લોકસંગીતમાં આ સ્પર્શિત સ્વરનો અનુભવ અવાર-નવાર થાય છે. અને એમાં તો લાલિત્યનું વધવાપણું છે. લાલિત્ય વિના લલિત કળા શેની? જે કળા લાલિત્યને પોષે એ જ લલિત કળા. લાલિત્યના સંવર્ધન ને રક્ષણ માટે જ જાણે લોકગીતોમાં કાકુસ્વરો પ્રાધાન્ય ન ભોગવતા હોય?

મારા એક વિદ્વાન ને સંગીતરસધારી મિત્રે મને કહ્યું કે, "પંડિતજી, મને લાગે છે કે તમારાં લોકગીતો સાંભળતાં સાંભળતાં તમે પાગલ થઈ જવાના." મેં કહ્યું, "સારું." ફરી પ્રશ્ન કર્યો કે, "એમ કેમ જવાબ આપો છો?" ત્યારે મેં કહ્યું કે, "સંગીતમાં પશુ પણ પાગલ થાય તો મારા જેવા માનવી પણ પાગલ થાય એમાં નવાઈ શી." ત્યારે કહે કે, "મારો કહેવાનો હેતુ એવો નથી કે સંગીતમાં માણસ પાગલ ન બને. મારે તો એટલું જ કહેવાનું છે કે લોકસંગીત પાછળની તમારી ઘેલછા નિષ્કારણ છે." મેં કહ્યું, "તમે ભૂલો છો. લોકસંગીત જનસમાજના હૃદયસિંહાસને ચઢી ગયું છે ને એ સમસ્ત સમાજને નચાવે છે. આપણે સંગીત સાંભળતાં જ તે તરફ આકર્ષાઈએ છીએ, તાલ આપવા લાગી જઈએ છીએ. આપણને તો શું, પણ ગાનારા સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવતાં તાલ અપાઈ જાય કે શરીરનાં અંગોનું હલનચલન થઈ જાય તો એમાં શરમ માનનારા ને શિષ્ટતામાં ખામી આવી જાય એમ માનનારા પણ એમાં

સ્થિરતા ભૂલી જાય છે ને પગથી તાલ દેવા લાગી જાય છે, માથું ડોલાવવા મંડી પડે છે અને સંગીતમાં તલ્લીનતા અનુભવે છે. એક રશિયન નર્તિકા આવેલી. એની ખ્યાતિ સાંભળેલી, એટલે મુંબઈમાં ઓલિંપિયા સિનેમાગૃહમાં એનું નર્તન જોવા અમે ગયા. એ બાઈએ પંદર પંદર મિનિટને અંતરે ત્રણ વાર નૃત્ય કર્યું. ત્રણે વખતે જુદા જુદા વેશમાં એનાં પોતાનાં રશિયન લોકગીતો સાથે એણે નૃત્ય કર્યું. આખો શ્રોતાવર્ગ એમાં એટલો તલ્લીન થયેલો કે ચારે તરફ કોઈ છત્રીઓ જમીન ઉપર ઠોકતા, કોઈ હાથથી, કોઈ પગથી તાલ આપતા નજરે પડતા હતા. બધાયને તે વખતે તાલની વિવિધતાનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ થઈ રહ્યો હતો. લોકસંગીતમાં હમેશ આવો જ અનુભવ થાય છે."

સંગીત એટલે ગાયન, વાદન અને નૃત્ય. ગાયનપ્રધાન, વાદનપ્રધાન અને નૃત્યપ્રધાન, એવા સંગીતના ત્રણ વિભાગ છે. દરેક વિભાગમાં બીજા બે વિભાગો સાથે સંબંધ તો રહે પણ એમાં પ્રાધાન્ય એ વિભાગનું જ હોય. ગુજરાતનાં લોકગીતો નૃત્યપ્રધાન છે. અભિનય અને તાલ એ નૃત્યનાં મુખ્ય અંગો છે. અભિનય અને તાલની સમતા એટલે જ નૃત્ય. ઉત્તર હિંદુસ્તાનના કથકલોકો જે નૃત્ય કરે છે તેવા જ નૃત્યનો કંઈક ખ્યાલ ગુજરાતનાં લોકગીતો કરાવે છે, એટલું જ નહિ પણ, ભગવાન શંકરના તાંડવ નૃત્ય અને પાર્વતીના લાસ્ય નૃત્યનુંય સ્મરણ કરાવે છે.

શાસ્ત્રશુદ્ધ નર્તનના હાવભાવમાં કૃત્રિમતાને સ્થાન છે. લોકસંગીતમાં તો કૃત્રિમતાની ગંધ જ ન મળે. મકાનમાં ધાબો નાખતી મજૂરણોને સાંભળી છે? ત્યાં લોકસંગીતની

શક્તિનો આપણને ખ્યાલ આવે છે. કાઠિયાવાડનો ભરવાડ લોકગીતો લલકારતો, ખભે ધાબળો ને ડાંગ શોભાવતો, ગાયોનાં ધણને ચારવા લઈ જતો નજરે ચઢે છે ત્યારે લોકગીતોનું સ્થાન પ્રજાજીવનમાં કેટલું છે એનું ભાન થાય છે. લોકગીતો લલકારતા ગ્રામજનોના કે મજૂરોના મોઢા ઉપર સરળતા, નિર્વ્યાજતા, અને મૌલિકતા તરવરે છે. લોકસંગીત એ ગ્રામજનોનો જીવનરસ છે.

આપણા લોકસંગીતના ઢાળો ઘણા પુરાણા છે. અને તેમાં પ્રજાનો રસ સમાયેલો હોઈને અનેક નવીન ઢાળોનો એમાં વધારો થતો જાય છે. શિષ્ટ સંગીતનું એમ નથી બન્યું. શિષ્ટ સંગીતને તો જ્યારે જ્યારે કંઈક ઉત્તેજન મળ્યું છે, ત્યારે ત્યારે એણે અમુક વિકાસ સાધ્યો છે. સો વર્ષ ઉપરનું જૂનું શિષ્ટ સંગીત આપણને સાંભળવા ન મળે, પણ સેંકડો વર્ષ પૂર્વેનું લોકસંગીત આપણે પામી શકીએ છીએ.

ગુજરાતનાં લોકગીતોમાં ભજન, કીર્તન, પદ, પ્રભાતિયાં, ગરબી, રાસડા, ધવલમંગલ ગીતો, પ્રાચીન કવિઓનાં મારુ, રામગ્રી, બિલાવલ રાગોમાં રચેલાં કાવ્યો, એવું પુષ્કળ સાહિત્ય પડ્યું છે. હિંદુસ્તાનના ભિન્ન ભિન્ન કવિઓનાં ભજનો પણ લોકગીતો તરીકે જ ઓળખાય. આવાં લોકગીતોનો પાર નથી. કોઈ પણ એક પ્રકારની મધુર સ્વરલહરી મનમાં ઉદ્ભવી કે એ લહરીના ભાવ ને પ્રકૃતિને અનુરૂપ શબ્દો યોજાય અને એ ઊર્મિઓને વ્યક્ત કરતું કાવ્ય લોકગીત બને.

હિંદી, મરાઠી, ગુજરાતી એ ત્રણે ભાષાનાં લોકગીતોના જુદા જુદા ઢાળોનો અભ્યાસ કરતાં મને જણાયું છે

કે, ગુજરાતી ભાષાના દેશી ઢાળોની સંખ્યા ઘણી મોટી છે. ગરબી અને સ્ત્રીગીતોના અમૂલ્ય વધારાથી લોકગીતોની સમૃદ્ધિ વધી છે. આવી જ્યાં લોકગીતોની સમૃદ્ધિ છે ત્યાં ગુર્જરી ગિરાનો સૌભાગ્યચંદ્ર કદી પણ ક્ષય પામવાનો જ નથી.

પણ આવું લોકસંગીત પુરાતન કાળથી સચવાયું કેવી રીતે? એમાં નથી નોટેશન કે નથી શાસ્ત્રીય ગ્રંથો. અનેક વર્ષોના પુરાણા ઢાળો હજી હયાત છે તે કોને પ્રતાપે? આપણા વેદોને જેવી રીતે બ્રાહ્મણોએ કંઠસ્થ કરી કાયમ રાખ્યા તેમ આપણાં ગામડાંઓની ડોશીમાઓએ અને વૃદ્ધ ડોસાઓએ એ લોકગીતો મોઢે રાખી જીવંત રાખ્યાં છે. કાઠિયાવાડનાં લોકગીતોને જીવંત રાખનાર ચારણો પણ આપણાથી ક્યાં અજાણ્યા છે? અને એ જ રીતે હજી પણ એ સચવાઈ રહ્યાં છે એમાં તો એનું મહત્ત્વ સમાયેલું છે. ઇતિહાસે એની સાક્ષી પૂરી છે અને પૂરશે.

પ્રત્યેક દેશમાં શિષ્ટ અને સામાન્ય એવા બે પ્રકારના લોકો હોય છે. સંસ્કૃતિ એક હોય, ધર્મ એક હોય, એક જ રાજશાસન હોય છતાં સમાજમાં ભેદ હોય છે, અને તેમાં માત્ર ફરક લાગણીનો જ હોય છે. શિષ્ટ લોકો આધુનિક જ્ઞાનની હરીફાઈમાં ભલે ફાવ્યા હોય પણ હૃદયના જ્ઞાનમાં તેઓ નથી જ ફાવ્યા. સામાન્ય સમાજ, કહેવાતા શિષ્ટ સમૂહ પાછળ નથી જતો. એની દૃષ્ટિ જુદી હોય છે. શિષ્ટ સમાજની દૃષ્ટિ બુદ્ધિપ્રધાન હોય છે ત્યારે સામાન્ય જનસમાજની દૃષ્ટિ ભાવનાપ્રધાન હોય છે. અને એ જ ભાવનાનો ધ્વનિ લોકસંગીતમાંથી નીકળતો હોય છે.

આપણા સંગીતમાં માર્ગી અને દેશી એ બે જાતની સંગીત-પદ્ધતિઓ ચાલી આવી છે. શાસ્ત્ર અને પ્રમાણોથી બંધાયેલું તે માર્ગી સંગીત, અને લોકોની રુચિને વ્યક્ત કરતું સંગીત તે દેશી. એનો અર્થ એવો તો નથી જ કે દેશી સંગીતને કદી કોઈ કાવ્યનાં તત્ત્વો, રાગનું સ્વરૂપ જ ન હોય. ઘણી વાર શાસ્ત્રીય સંગીત, રાગ, તાલ, છંદ, વૃત્તના નિયમો એમાં પણ એકસરખા જ જણાય. આ રીતે શિષ્ટ સંગીતમાં પણ લોકગીતોને સ્થાન રહેલું છે. નરસિંહ મહેતાનાં રાસોમાં કે રામની ગરબીઓમાં મીરાંબાઈના પદોમાં તેમ એવા અનેક લોકગીતો અને ભક્તિકાવ્યોમાં – લોકસંગીતમાં – આપણને ઉચ્ચ સંગીતનો સ્વાદ ચાખવાને મળે છે, એટલું જ નહિ પણ, જૂનાં લોકગીતોના ઢાળ કેટલીક વાર શાસ્ત્રીય સંગીતના જૂના સ્વરૂપનુંય કંઈક દર્શન કરાવતા જણાય છે.

અત્યારે એક જ દાખલો આપું. "દળ હાલ્યાં ને વાદળ ઊમટ્યાં" એ નરસિંહ મહેતાનું રાસગીત જાણીતું છે. હાલ એ સારંગ રાગમાં ગવાતું આપણે સાંભળીએ છીએ. સારંગ રાગમાં ગંધાર અને ધૈવત તદ્દન વર્જ્ય છે જ્યારે આમાં ધૈવત નિયમસર સ્પષ્ટપણે આવે છે. ત્યારે એ મલ્હાર રાગની એમાં ઝાંખી ક્યાંથી આવી ? એ ગીત જૂનું છે તેમ એનો ઢાળ પણ એટલો જ જૂનો છે. પુરાતન સંગીતગ્રંથોમાં મેઘમલ્હાર અથવા મલ્હારની વ્યાખ્યામાં ગંધાર તથા નિષાદ વર્જ્ય ગણ્યા છે. અત્યારે સારંગ રાગમાં કેવળ ધૈવત લાગે તો વૃન્દાવની સારંગ જેવું સ્વરૂપ થાય. છતાં આપણે "દળ હાલ્યાં ને વાદળ ઊમટ્યાં" એને સારંગ રાગમાં જ ગણીએ છીએ, કારણ તેમાં ઝાંખી તો સારંગની થાય છે. કાવ્યનાં

અર્થ ને વર્ણન મેઘરાગ સૂચિત કરે છે, ત્યારે એવો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે કે એ કાળમાં એ રાગ મેઘરાગ તરીકે તો નહિ ઓળખાતો હોય? પણ એ બધી ચર્ચા અત્યારે અસ્થાને છે. મારો કહેવાનો ભાવાર્થ તો એટલો જ છે કે લોકસંગીત પણ તદ્દન શાસ્ત્રીય સંગીત વિહોણું નથી જ.

આધુનિક લોકગીતોની સ્થિતિ પુરાણાં લોકગીતો જેવી બહુધા નથી. પ્રાચીન સંસ્કૃતિના થઈ રહેલ હ્રાસ સાથે નૂતન લોકકાવ્યોની પ્રતિભાનોય જાણે હ્રાસ ન થઈ રહ્યો હોય! પ્રભાતિયાંની જુદી જુદી રાહોના મૂળ પ્રેરક ભક્ત નરસિંહના હૃદયદ્રાવક અને ભેદક ઢાળોના ઉત્પાદનમાં તેમની પ્રતિભા સમાયેલી હતી. મીરાંબાઈના સુકોમળ મધુર નાદનાં ઝરણાંઓથી આપણી ગુજરાતી સ્ત્રીઓનાં હૃદયો રસભીનાં થઈ રહ્યાં છે. પ્રેમાનંદનાં રામમય ગીતો, છંદો અને પદો કોણ નથી ગાતા? ધીરાભગતની કાફીને ભોજા ભગતના ચાબખાથી કોણ બોધ નથી મેળવતું? દુર્ગાદાસે જે લોકગીતો ગાઈને ઉદેપુરની પ્રજાને જગાડી તેને કારણે મોગલોને એ પ્રદેશ જીતવો મુશ્કેલ બન્યો. મહારાષ્ટ્રના પવાડાઓએ શિવાજીના કાળમાં માવળા લોકોમાં જાગૃતિ આણી અને એની શી અસર થઈ તેની ઇતિહાસ સાક્ષી પૂરે છે. ત્યારે આ બધાની પાછળ પ્રતિભા સિવાય બીજું શું હતું? રાષ્ટ્રજાગૃતિનું કામ આવાં લોકગીતોનું છે. અત્યારનાં લોકગીતો રાષ્ટ્રને જગાડતાં નથી. અત્યારનાં લોકગીતોમાં સમુદ્રનો ઘુઘવાટ છે પણ તેનું ગાંભીર્ય નથી. કવિઓ જો આ વાત ધ્યાન ઉપર લેશે તો રાષ્ટ્રજાગૃતિમાં આવાં લોકગીતો રચી ભારે ફાળો આપી શકશે.

અહીં મને એક પ્રસંગ યાદ આવે છે. કવિસમ્રાટ રવિબાબુ અત્રે સાહિત્યપરિષદના અરસામાં પધારેલા. સાહિત્ય ઉપર તેમણે એક ભારે મેદની સમક્ષ જાહેર ભાષણ કરેલું. તેમના અંગ્રેજી ભાષણનું રહસ્ય સમજાવવા કવિશ્રી નરસિંહરાવભાઈ તથા રમણલાલભાઈને વિનંતી થતાં, એ સાક્ષરોએ કહેલું કે એ અશકય છે. આ અશકયને શકય ગાંધીજીએ કરી બતાવ્યું ને ટકોર કરી કે, જ્યાં સુધી ગુજરાતમાં ગાડાં અને કોસ હાંકનારાઓ સુધી આધુનિક કવિઓનાં કાવ્યો નહિ પહોંચે ત્યાં સુધી એ કાવ્યો લોકસંગીતની જેમ અમર રહેનાર નથી.

ત્યારે હવે આપણે લોકસંગીત તરફ વળશું ?

સંગીત લેખનપદ્ધતિ

[શાળાઓમાં સંગીતશિક્ષણ દાખલ કરી સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિ દાખલ કરવાની સરકારની વિચારણાનો જવાબ.]

અમદાવાદ રાષ્ટ્રીય સંગીતમંડળની કાર્યવાહક સમિતિએ, તા. ૧૮ ઑક્ટોબર ૧૯૨૩ને રોજ શાળાઓ અને કૉલેજોમાં સંગીત શિક્ષણ દાખલ કરવા બાબત સરકારે જે જાહેરાત કરી છે તે અત્યંત ધ્યાનપૂર્વક વાંચી છે, અને તે બાબતમાં — નોટેશન-પદ્ધતિ (સંગીત-લેખન-પદ્ધતિ) કેવી હોવી જોઈએ તે વિષે — સરકાર પાસે નીચેના વિચારો રજૂ કરવા સમિતિએ મને વિનંતી કરી છે.

૧. કમિટીનું પહેલું મંતવ્ય તો એ છે કે, ગમે એટલું કરો તો પણ કોઈ પણ સંગીતલેખનપદ્ધતિ સંગીતલેખનમાં મૂળાક્ષરોની જ ગરજ સારે છે. જે પ્રમાણે મૂળાક્ષરથી તે મૂળાક્ષર સાથે સંબંધ ધરાવતા અવાજનું જ્ઞાન ન થતાં અનેક વેળા સાંભળેલ એક વિશિષ્ટ ધ્વનિનું જ માત્ર સ્મરણ થાય છે તે જ પ્રમાણે સંગીતલેખનપદ્ધતિનાં ચિહ્નો પરિચિત સ્વરોનું માત્ર સ્મરણ જ કરાવી શકે છે. તેનાથી સ્વરનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન થવું અશક્ય હોય છે.

૨. વળી, જે પ્રમાણે અનેક ભાષાઓના જ્ઞાતાઓ તે તે ભાષાની લિપિ અલ્પ શ્રમથી જાણી શકે છે તે જ પ્રમાણે ભિન્ન ભિન્ન દેશોના સંગીતનું જ્ઞાન ધરાવનારા અથવા અભિરુચિ રાખનારાઓને થોડી મહેનતે તે તે સંગીતલેખન-

પદ્ધતિ જાણી લેવી શક્ય બને છે. કોઈ પણ દેશના સંગીતના સ્વરોનું સામાન્ય જ્ઞાન થાય તો તે દેશના સંગીતની સ્વરલિપિ શીખવી એ થોડા કલાકનું જ કામ હોય છે. સામાન્ય જનસમાજ માટે તો જો કોઈ નવીન લેખનપદ્ધતિ એવી તૈયાર થઈ શકતી હોય કે જે શીખવામાં શ્રમ ઓછો પડે તો એવી શોધમાં અર્થ સરે ખરો.

૩. ફિલ હારમોનિક સોસાયટી ઑફ વેસ્ટર્ન ઇંડિયા નામની સંસ્થાએ સૂચવેલી લેખનપદ્ધતિથી પાશ્ચાત્ય સંગીતકારોને હિંદી સંગીત જાણવું સહજ થશે એ વાત સાચી છે. પણ એ વાત ન ભુલાવી જોઈએ કે પરદેશોના સંગીતમાં રસ ધરાવનારા તથા આસ્થા રાખનારાઓ કોઈ પણ દેશમાં હંમેશ ઓછું જ રહેવાના છે. ત્યારે હિંદુસ્તાન માટે કોઈ પણ પદ્ધતિ દાખલ કરતા પહેલાં જે મુદ્દા ઉપર ખાસ જોર આપવું જોઈએ તે મુદ્દાનો પરદેશી સંગીતમાં આસ્થા ધરાવનારા સંગીતકારોની સગવડતા માટે કે પરદેશી સંગીતમાં દૃષ્ટિ નાખી શકનાર મૂઠીભર હિંદીઓની સગવડતા આગળ ભોગ ન અપાવો જોઈએ. અસંખ્ય હિંદી ગવૈયાઓ તેમ એથીયે વિશેષ પ્રત્યક્ષ શાસ્ત્રીય જ્ઞાન ન ધરાવતા હોવા છતાં સંગીતમાં રસ ધરાવનારા શ્રોતાઓની સગવડતાનો ખ્યાલ એમાં પહેલો હોવો જોઈએ.

ઘણો મોટો સમાજ પોતાના જ દેશના સંગીતમાં રસ ધરાવનારો હોય છે. આ મોટા સમાજને સુલભ ને આંતરરાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ પણ સગવડકારક જો કોઈ એક લેખનપદ્ધતિ શોધી કાઢવામાં આવે તો તે અતિશય ઉપયોગી થશે એમાં શંકા નથી. પણ તે શક્ય ન હોય તો, પરકીય

સંગીતના રસિક એવા અલ્પસંખ્યા ધરાવનાર ગાયકોએ થોડા શ્રમથી તે પરકીય સંગીતની લેખનપદ્ધતિ જાણી લેવી, અથવા તો યુરોપીય પ્રાચ્ય ભાષાના વિશારદોએ જે પ્રમાણે સંસ્કૃત લિપિમાં લખાયેલા ગ્રંથો રોમન લિપિમાં લખી લીધા તે જ પ્રમાણે આ ગાયકોએ પરદેશી સંગીત પોતાને ફાવે એવી એકાદ લેખનપદ્ધતિમાં ઉતારી લેવું એ જ એમને માટે એક માર્ગ છે. પાશ્ચાત્ય પ્રાચ્ય ભાષાના પંડિતોની જેમ આંતરરાષ્ટ્રીય સંગીતમાં રસ ધરાવતા સંગીતજ્ઞોથી સંગીતના ક્ષેત્રમાં ભારે સેવાઓ થઈ છે એમાં શંકા નથી. આથી પણ વિશેષ કાર્ય થાય એ ઇચ્છનીય છે. પણ સાથે જ કોઈ પણ મોટા સમાજની સગવડમાં વિઘ્ન પહોંચે એવું ન થવું જોઈએ.

૪. હિંદી સંગીતનું પરિપૂર્ણ આલેખન કરવાની દૃષ્ટિએ સ્ટૉફ નોટેશનપદ્ધતિના ગુણદોષનું વિવેચન નીચે મુજબ રજૂ કરું છું.

(૧) એ તો સર્વવિદિત છે કે હિંદી સંગીતમાં મુખ્યત્વે કરીને સ્વરસંક્રમ (Melody) નો સમાવેશ થાય છે અને સંગીત સ્વરસંક્રમની પદ્ધતિ જ શીખવાય છે. સંગીત એટલે ઘણુંખરું સ્વરોના આલાપ જ હોય છે. આથી કરીને 'સારેગમ' વગેરે અક્ષરોમાં ગાયનની સ્વરલિપિ લખવાની હિંદી પદ્ધતિ લેખન, શિક્ષણ અને સ્મરણ એ ત્રણે બાબતોમાં અત્યંત સગવડભરી છે. આ સુગમતા સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિમાં નથી તેથી આ સ્વરસંક્રમ (Melody) સંગીતના પૂર્ણ આલેખન માટે સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિ નિરુપયોગી છે. અક્ષરોનો ઉપયોગ કરવાનો ઉદ્દેશ તો સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિમાં સરે એમ જ નથી.

(૨) સ્વરોની શ્રુતિગમ્ય ઉચ્ચનીચતા સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિમાં અત્યંત સ્પષ્ટ રીતે વિશદ કરી શકાય છે, એવું વિધાન ભૂલભરેલું છે એવું અમને સ્પષ્ટ જણાયું છે. બહુ બહુ તો સ્ટૉફ નોટેશનથી સપ્તકના મુખ્ય સાત સ્વરોનો નકશો દોરી શકાય છે. પરંતુ હિંદી સંગીતમાં એક સપ્તકમાં બાવીસ શ્રુતિઓનો સમાવેશ થાય છે અને તેથી બાકીની પંદર શ્રુતિનું આલેખન સ્ટૉફ નોટેશન કરી શકતું નથી. ઉદાહરણાર્થ, કોમળ અને તીવ્ર સ્વર મુખ્ય સ્વરોની રેખા ઉપર જ બતાવવા પડે છે. પણ ખરું જોતાં આંદોલનની દૃષ્ટિએ એ સ્વરોની સ્થિતિ ઊંચી અથવા નીચી જ હોય છે. આ બાકીની શ્રુતિઓ બતાવવા માટે હિંદુસ્તાનની વર્ણાત્મક પદ્ધતિ પ્રમાણે સ્ટૉફ નોટેશનમાં પણ આપણી પદ્ધતિની મદદ લઈ બીજાં ચિહ્નોનો ઉપયોગ કરવો પડે.

(૩) સ્ટૉફ નોટેશનના આલેખનમાં ઓછો સમય તેમ ઓછી જગ્યા રોકાય છે એ વાત અમારા પ્રત્યક્ષ અનુભવથી વિરુદ્ધ છે.

(૪) સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિ અત્યંત ગૂંચવાડાભરી હોઈને શાળાઓમાં શરૂ કરવી અયોગ્ય છે. પાંચ રેખાનું એક કોષ્ટક, તેનું માપ ગોઠવવામાં અભિજ્ઞાન ચિહ્ન (Key) નો ઉપયોગ, કાળદર્શક તેમ કોમળ તીવ્ર સ્વરોના ભેદ દર્શાવતાં ચિહ્નો, આ બધી બાબતોનો એમાં ઉપયોગ કરવાનો હોઈને આ પદ્ધતિ અત્યંત ગોટાળાવાળી થઈ બેસે છે.

મંડળને આશા છે કે આ ઉપરની બધી બાબતોનો વિચાર કરી સ્ટૉફ નોટેશન પદ્ધતિ શાળાઓમાં દાખલ કરવાના વિચારણા સરકાર છોડી દેશે.

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૫મો

અંજલિ

ગુજરાતનું ઋણ

પંડિતજી વિષે લખવાનું મને ગમે. એનાં મીઠાં સ્મરણો મારામાં ઘણાં પડ્યાં છે. પણ એ આપવાનો સમય મુદ્દલ નથી. એ બધાં સ્મરણોનો નિતાર આ છે. શુદ્ધતા અને સંગીતનો મેળ ઘણી થોડી વ્યક્તિઓમાં મેં ભાળ્યો છે. પંડિતજીમાં એ વિશેષ પ્રમાણમાં હતો. ગુજરાતમાં સારા સંગીતનો રસ પેદા કરાવનાર પંડિતજી જ હતા. તેને સારુ ગુજરાત સદાય તેમનું ઋણી રહેશે.

બારડોલી **મોહનદાસ કરમચંદ ગાંધી**

તા. ૩૧-૧-'૩૯

પુણ્યશ્લોક પંડિતજી – ૧

“તાર ન મનાય એવો છે. જ્યારે તમે માંદગીની વાત કરી ત્યારે મનમાં કાંઈક થઈ ગયું હતું, પણ તુરત અવગણી કાઢ્યું ને કાંઈ ન થાય એમ માનીને બેઠો. બીજા પંડિતજી મળવા અશક્ય માનું છું. સંગીત અને શ્રેષ્ઠ નીતિનો મેળ ક્યાં શોધશું?” — બાપુ.

ગાંધીયુગમાં ભારતના જુદા જુદા પ્રાંતો એકબીજાના જેવા ઋણી થઈ શક્યા છે તેવા કદાચ આગલા કોઈ યુગમાં નહિ હશે. વિશેષે કરીને, મહારાષ્ટ્રે ગુજરાત પ્રાંતને અસાધારણ ઋણ નીચે મૂકી દીધો છે. ગાંધીજી ગુજરાતમાં બેસતાંની સાથે જ જે ચાર પાંચ મહારાષ્ટ્રી વિભૂતિઓએ ગુજરાતને પોતાની સેવા અર્પણ કરી તેમાંના એક પંડિતજી ખરે હતા.

‘હતા’ લખતાં કલમ કંપે છે. વસંતપંચમીએ તો એમને રાજકોટમાં ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય ખોલવાનું હતું, પણ હરિપુરામાં સંગીતપરિષદ બોલાવવાની એટલે તેની આરંભની તૈયારી કરવા માત્ર બે ચાર દિવસ માટે તેઓ હરિપુરા ગયેલા. ગયા તે જ અરસામાં એક સ્વયંસેવકનું અકસ્માત્ મૃત્યુ થયું. તેને વળાવવા સૌ તાપીકિનારે ગયા. સરદારે અગ્નિદાહ કર્યો, અને પંડિતજીએ સ્વર્ગસ્થના આત્માને

દયામય પ્રભુને સોંપ્યો. "દયામય ! મંગળ મંદિર ખોલો" એ ભજન ગાતાં એમનામાં જે ભક્તિભાવ ઊભરાતો તે તો એમને ગાતાં સાંભળ્યા હોય તે જ જાણે. પણ એમને તે દિવસે સાંભળનારાઓને થોડી જ ખબર હતી કે પંડિતજી પોતે તે દિવસે "ભોળા શિશુ" બનીને દયામય પાસે મંગળ મંદિર ખોલાવવાની પ્રાર્થના કરી રહ્યા હતા? ખાંસી, ઉધરસ કંઈક લઈને હરિપુરા આવેલા તે એ દિવસથી વધ્યાં, અને ચાર દિવસની અંદર તો તેઓ મંગળ મંદિરના પૂજારી બન્યા. એઓ તો મંગળ મંદિરે સિધાવ્યા; પણ એમના વિના ગુજરાતનું અને આશ્રમનું મંદિર સદાય સૂનું રહેવાનું. આશ્રમને એમણે સંગીત આપ્યું એટલું જ નહિ પણ વ્યવહારગ્રસ્ત ગુજરાતને પણ એમણે સંગીતનો રસ લગાડ્યો.

૨૧ વર્ષ ઉપર એઓ આશ્રમમાં આવ્યા ત્યારથી તે આજ સુધી એમણે સંગીતને પોતાની જાત અર્પણ કરી હતી. આબાલવૃદ્ધ સૌને એમણે સંગીતના રસિયા કરી મૂક્યા હતા. એટલે પંડિતજીનો દિવસ પ્રભાતના ચાર વાગ્યાથી શરૂ થાય તે રાત્રે નવેક સુધી ચાલે, એટલામાં જુદા જુદા એક અથવા અનેક વિદ્યાર્થીના એમણે આઠદશ વર્ગ લઈ લીધા હોય. કોઈ ચાર પહેલાં આવવાને તૈયાર હોય તો તેને પણ વર્ગ આપવાને પંડિતજી તૈયાર. આમ એમણે સંગીતને માટે ભેખ લીધો હતો.

પણ એ ભેખ તે સાચે જ ભેખ હતો. ગાંધીજીએ રાજકાજને આધ્યાત્મિક બનાવ્યું. પંડિતજીએ સંગીતને આધ્યાત્મિક બનાવ્યું, સંગીતને ઈશ્વરાનુસંધાનનું સાધન કરી મૂક્યું. સંગીતના મહાશાસ્ત્રી ગણાતા છતાં સંગીતની

દેવીને લજવનારા ઘણા જોયા છે. પંડિતજીએ સંગીતકળાને બુલંદ સ્થાન આપ્યું, અને ભેખ લેવા લાયક બનાવી. અનેક સાધુસંતોના ગ્રંથો ખોળીને તેમનાં ભજનોને પ્રાતઃસંધ્યાના અનુકૂળ રાગોમાં એમણે ઉતાર્યાં, અને આજે ભાગ્યે જ ગુજરાતમાં કોઈ એવો હશે કે જેનું એ ભજનોનું સ્મરણ પંડિતજીના સ્મરણ સાથે નહિ સંધાયેલું હોય. યાદ કરવા બેસું છું તો અનેક પ્રાતઃકાળ અને સંધ્યા મારી આંખ આગળ તરે છે, તે કાળના પ્રસંગો તરે છે, અને સ્મરણ થાય છે કે

"નહિ ઐસો જન્મ વારંવાર"

તો પંડિતજીએ અમુક પ્રસંગે પહેલવહેલું ગાયેલું,

"ઠાકુર તવ શરણાઈ આયો"

અમુક પ્રસંગે ગાયેલું, અને

"લજ્જા મોરી રાખો શ્યામ હરિ"

ફલાણે પ્રસંગે ગાયેલું.

એમ એમણે જીવનને સંગીતથી ભરી મૂક્યું હતું. ગાતાં ગાતાં તો સંગીતમાં તલ્લીન થઈને ડોલતા જ, પણ એમની હાલવાચાલવાની બધી ક્રિયામાં સંગીત હતું. પણ બાહ્ય ક્રિયાની શા સારુ વાત કરું? એમની રગેરગમાં સંગીત હતું, અને એ સંગીતે એમને આ ૨૧ વર્ષના કડવા-મીઠા પ્રસંગોએ ટકાવી રાખ્યા હતા. દાંડી-કૂચના દિવસો યાદ આવે છે. સત્યાગ્રહનો ગાંધીજીએ પોકાર કર્યો અને આશ્રમમાં શીતળા માતાએ પગલાં કર્યાં. અનેક બાળકો એના ઝપાટામાં આવી ગયાં. પંડિતજીનો અસાધારણ પ્રતિભાશાળી પાંચ વર્ષનો બાળક ચાર દિવસ મહાવ્યાધિ

ભોગવીને ઊપડી ગયો. પંડિતજીએ તો દાંડી-કૂચના સૈનિકોમાં પોતાનું નામ આપેલું હતું જ. આ બાળકના મૃત્યુના શોકથી વિહ્વળ થવાને બદલે પંડિતજીએ

"શૂર સંગ્રામકો દેખ ભાગે નહિ,
દેખ ભાગે સોઈ શૂર નાહીં"

ના તાનથી સૌને શૂર ચડાવ્યું.

અને એમની સાધુતાનું શું વર્ણન કરું? સંગીતમાં તલ્લીન થવાને લીધે એમને કોઈની સાથે ન મળે રાગદ્વેષ કરવાનો સમય, કે ન સંગીત સિવાય એકે બીજો ભોગ ભોગવવાનો સમય. એમના પુણ્યકંઠના સ્મરણથી અમારામાંના ઘણાકની નિદ્રા ભાંગતી અને અનેક પ્રભાતો પુણ્ય બનતી. ગીતાનો શોખ તો અમને ઘણાને બાપુએ લગાડ્યો છે, પણ જે એકાદએ જણ વિષે

यस्मान्नोद्विजते लोको लोकान्नोद्विजते च यः

લાગુ પાડી શકાય તેમાંના એક એઓ હતા. બારમા અધ્યાયને એમણે સંગીતના સાધને પોતાના જીવનમાં ઉતાર્યો હતો, અને એમનું ભક્ત હૃદય અનેક ભજનો ગાતાં દ્રવતું જોઈ શકાતું.

"અંતર મમ વિકસિત કરો, અંતરતર હે"

એ આશાવરીની ધૂનથી એઓ અનેકનાં અંતરને વિકસિત કરવામાં સહાય થતા, અને

"સંચાર કરો સકલ કર્મે શાંત તોમાર છંદ"

એ ભજનના અનુપમ શબ્દો અનાયસે જ એમના જીવનમાં ઊતરેલા અમે જોઈ શકતા. 'અંતરતર' ભગવાનના સંગીતનો શાંત ધ્વનિ એમનાં સકળ કર્મોમાં સંચરેલો જણાતો હતો.

જૂહુમાં થોડા દિવસ ઉપર અમે મળ્યા ત્યારે એમની સરલતાથી મને પૂછે: "મહાદેવભાઈ, મારી પાસે એક કંપની કેટલાંક ભજનોનું રેકર્ડ માગે છે. અપાય?" મેં કહ્યું: "શા માટે ન અપાય?" તો કહે: "એ લોકો ૨૦૦ રૂપિયા કહે છે. સામાન્ય શી ફી મળતી હશે?" મને એમના જેટલી જ ખબર હતી, એટલે મેં તપાસ કરી કહેવાનું કહ્યું. એમને બસેં કે પાંચસેં રૂપિયાની તો પડી ન હતી, કારણ ૨૧ વર્ષ ઉપર ગાંધીજીની પાસે આવ્યા પછી જે કાંઈ દ્રવ્ય કોઈએ ભેટ તરીકે આપ્યું છે તે બધું એમણે સંગીતને અને પોતાના ગુરુ પં. વિષ્ણુ દિગંબરના સ્મારક પ્રીત્યર્થે અર્પણ કર્યું છે. રાજારજવાડામાં રૂા. ૭૫૦ની નોકરી મળતી હતી તેને એમણે ઠોકર મારી હતી, અને બાપુએ આપેલો રામટુકડો સ્વીકાર્યો હતો. પણ પોતાના પ્રિય કાર્ય માટે કાંઈક સારી રકમ મળે તો સારું એમ એમના મનમાં હતું. અને 'છાશમાં માખણ જાય અને નાર ફૂવડ કહેવાય' જેવું ન થાય એ માટે એઓ જાણવા ઇચ્છતા હતા કે આવાં રેકર્ડના શા દર હોય છે. અમે નિશ્ચય કર્યો કે ગમે તેટલું મળે પણ એમણે રેકર્ડ તો હરિપુરાથી પાછા ફરીને આપવું જ.

પણ આપણી ઘડીએ ઘડીનું રેકર્ડ રાખનારની મરજી ન હતી એટલે શું થાય? એમનો મધુરો કંઠ રેકર્ડમાં ઊતરેલો રહી જાત તે ન રહ્યો. પણ અમારી સ્મૃતિમાં તો એ મધુર કંઠ, અને એટલું જ મધુરું એમનું નિષ્કલંક જીવન જે થોડાઘણા દિવસ અમારે જીવવાનું હશે ત્યાં સુધી રહેશે અને અમારાં જીવન અજવાળશે.

હ૦ખં૦, ૧૩-૨-'૩૮ મહાદેવ હરિભાઈ દેસાઈ

પુણ્યશ્લોક પંડિતજી – ૨

જેમની અને મારી વચ્ચે સગા ભાઈ જેવો સંબંધ બંધાયો હતો તેમના મૃત્યુના સમાચાર સાંભળીને ઉત્પન્ન થઈ આવેલી તાત્કાલિક લાગણીના આવેગમાં હું 'પુણ્યશ્લોક' એ વિશેષણ પં. નારાયણ મોરેશ્વર ખરે માટે વાપરતો નથી. પણ વીસ વર્ષના ગાઢ પરિચય દરમ્યાન કેટલાંક વર્ષથી મારા મનમાં જે ભાવ એમને માટે દૃઢ થયો છે તે જ વિશેષણ આજે પ્રસિદ્ધપણે યોજું છું. સવારે ઊઠતાં જેમનું સ્મરણ થાય તો મનમાં પવિત્રતા, પ્રસન્નતા અને સ્નેહની ભીનાશનો અનુભવ થાય એવી જે ૫–૭ વ્યક્તિઓ સાથે સંબંધ બંધાવાનું મને સદ્ભાગ્ય મળ્યું છે તે પૈકી એક પં. ખરે હતા.

પંડિતજી કોંકણસ્થ એટલે ચિતપાવન બ્રાહ્મણ હતા. જાતીય અને પ્રાંતીય રાગદ્વેષો પૈકી મહારાષ્ટ્રમાં એક રાગ-દ્વેષ એવા પ્રકારની માન્યતામાં રહેલો છે કે કોંકણસ્થોમાં હજુ સુધી એકે સંત પુરુષ થયો નથી. સાચું પૂછતાં, આવી

વ્યાપક માન્યતાઓ બેજવાબદાર રીતે બંધાયેલી હોય છે. સાધુ પુરુષ કહી શકાય એવા ૪–૫ કોંકણસ્થ બ્રાહ્મણોને હું પોતે ઓળખું છું. પણ એવું કોઈ લાંછન કોંકણસ્થ જાતિ પર હોય, તો તે પંડિતજીએ સાફ ધોઈ નાંખ્યું છે એમ કહેવામાં તો જરાયે હરકત નથી. જો પંડિતજી માટે સંત એ વિશેષણ અતિશયોક્તિભર્યું છે એમ કોઈ કહે, તો મને તો લાગે છે કે એકનાથ જેવાને માટે પણ એ વિશેષણ યોજવું ન જોઈએ.

એકનાથનો ચિરંજીવ યશ પંડિત ખરેને મળવો શક્ય નથી એ હું જાણું છું. પંડિતજીને જેમ ગાનદેવી પ્રસન્ન થઈ હતી તેમ કવિતાદેવી પણ પ્રસન્ન થઈ હોત તો કદાચ એ ખોટ પણ પુરાઈ જાત. કારણ ભક્ત અને સાધુતાનાં સર્વે લક્ષણો પંડિતજીમાં ભરપૂર હતાં. કવિ નિષ્કુળાનંદે કોઈક પદમાં કહ્યું છે કે જેને જોઈને સામાનું અંતર પ્રેમ અને શાંતિથી ઠરી જાય એવો નર વિરલ હોય છે. સહજાનંદ સ્વામીએ કવિ મુક્તાનંદ વિષે એક ઠેકાણે કહ્યું છે: "મુક્તાનંદ સ્વામીને અમે પ્રથમ લોજપુરમાં દીઠા હતા અને જેવી શ્રદ્ધા ને ભગવાનનું માહાત્મ્ય હતું તેવું ને તેવું જ આજ દિવસ સુધી નવું ને નવું છે, પણ ગૌણ પડ્યું નથી." પંડિતજીને આ વાક્ય અક્ષરશઃ લાગુ પાડી શકાય. ૧૯૧૮ના જાન્યુઆરીમાં એ આશ્રમમાં દાખલ થયા ત્યારથી છેવટ સુધી એમનો ઉન્નતિને માર્ગે ચડતો ને ચડતો રંગ રહ્યો હતો; કદી મંદ પડ્યો નહોતો.

એકનાથનું સ્મરણ થતાં ગુરુભક્તિનું સ્મરણ સહજ જ થાય. પંડિતજી જેવો ગુરુભક્ત મારા જોવામાં તો બીજો

આવ્યો નથી. જનાર્દન મહારાજનું નામ અજરામર કરવા માટે એકનાથે જેમ ભરપૂર પ્રયત્ન કર્યો, તેમ પં. વિષ્ણુ દિગંબર પ્રીત્યર્થ પંડિતજીનો પ્રયત્ન સતત ચાલુ હતો. ગુરુભક્તિમાં હું માનું છું. મારા સર્વ ગુરુજનોની મારા પર પ્રસન્નતા છે. પણ જ્યારે હું પંડિતજીની ગુરુભક્તિનો વિચાર કરું છું ત્યારે, સૂર્ય આગળ ઘીની દીવી જેમ ફીકી પડી જાય તેમ મારી ભક્તવૃત્તિ મને ફીકી લાગે છે.

ગાંધીજીએ અમદાવાદમાં આશ્રમ સ્થાપ્યા પછી એમને જણાયું કે ગુજરાતમાં સંગીતની સ્થિતિ બહુ સારી નહોતી. તેથી આશ્રમ દ્વારા એ ખોટ પૂરી કરવાનો તેમણે નિશ્ચય કર્યો. પં. વિષ્ણુ દિગંબર જોડે ઓળખાણ થતાં તેમણે એમની પાસે આશ્રમજીવન સાથે સમરસ થઈ શકે એવા સંગીતશાસ્ત્રીની માગણી કરી. પં. વિષ્ણુપંતે ગાંધીજીને ખરેશાસ્ત્રીને અર્પણ કર્યા; અથવા એમ કહો કે ગાંધીજીએ પં. વિષ્ણુ દિગંબરને હાથે ગુજરાતમાં પં. ખરેના રૂપમાં સંગીતનો પાયો નંખાવ્યો (જાનેવારી, ૧૯૧૮). છેલ્લાં વીસ વર્ષમાં શાસ્ત્રીય અને સાત્ત્વિક સંગીતની ગુજરાતમાં જે રુચિ ઉત્પન્ન થઈ છે તેનું શ્રેય પંડિતજીને ઘટે છે એમ કહેવામાં પં. વિષ્ણુ દિગંબરના બીજા શિષ્યોને હું અન્યાય કરતો નથી. પંડિતજી ગુજરાતમાં વસ્યા બાદ એમના બીજા પણ ગુરુભાઈઓ ગુજરાતમાં વસ્યા અને સંગીતનો પ્રચાર કર્યો એ સાચું છે. તેમાંના કેટલાકને તો એમાં પુષ્કળ કીર્તિ પણ મળી છે. પણ પંડિતજીએ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયનું નિશાન ગુજરાતમાં પહેલું ફરકાવ્યું, અને છેવટ સુધી પોતાના ગુરુની જ કીર્તિ ફેલાવવા પરિશ્રમ કર્યો એ નિર્વિવાદ છે.

પણ પંડિતજીની મહત્તા આ કરતાંયે ઘણી વધારે હતી. ગુરુ તથા ગુરુની વિદ્યા પર જેમ એમને તીવ્ર ભક્તિ હતી તેમ જ તેમનામાં ત્યાગની પરાકાષ્ઠા, ગમે તેવી કસોટીમાંથી પાર પડવાની મનની તૈયારી, કટોકટીને પ્રસંગે પર્વત જેવી દૃઢતા, અને તે સાથે જ નિષ્કપટ, પ્રેમળ અને શિરીષ જેવું કોમળ હૃદય, તથા અત્યંત અજાતશત્રુત્વ અને નિરભિમાન વગેરેથી એ કેવળ ગાંધીજી અને આશ્રમવાસીઓના જ નહિ, પણ જેમની જેમની સાથે પરિચયમાં આવ્યા તે સૌને ભાઈ જેવા પ્રિય લાગતા. સત્યાગ્રહાશ્રમને તો સ્વ. મગનલાલભાઈ ગાંધીના મૃત્યુ પછી પંડિતજીનું અવસાન એ ન પુરાય એવી બીજી ખોટ છે.

તેમનાં કર્તવ્યનિષ્ઠ, શ્રમપરાયણ અને ધૈર્યવાન સહધર્મિણી શ્રી. લક્ષ્મીબહેનને પડેલી ખોટની તો કલ્પનાય કરવી કઠણ છે. એટલી જ આશા રાખીએ કે જે ધીરજથી તેમણે પોતાના લાડકા બાળકના મૃત્યુનું દુઃખ સહી લઈને ત્રીજે જ દિવસે પંડિતજીને દાંડી-કૂચ માટે વિદાય આપી, અને ત્યારથી સવિનય ભંગ પાછો ખેંચી લેવાયો અને ત્યારપછીયે કેટલાક મહિના સુધી, પોતાની સર્વે શારીરિક, માનસિક અને આર્થિક અડચણો શાંતિથી સહન કરી તથા પંડિતજીને તેમની ચિંતાથી મુક્ત રાખવા પ્રયત્ન કર્યો, પંડિતજીએ પોતાના જીવનમાં જે જે કાંઈ ફેરફારો કર્યા તે બધામાં પૂર્ણપણે સહકાર આપ્યો, તે તેમની સહનધીરજ તેમને આ આઘાત પણ સહન કરી લેવા બળ આપશે.

અંગ્રેજી પદ્ધતિને અનુસરીને આપણામાંયે હાલમાં મરનારના આત્માને શાંતિ મળો એવા ઉદ્ગાર કાઢવાનો રિવાજ

પડયો છે. ખરી રીતે, હિંદુ તત્ત્વવિચાર પ્રમાણે આ સુસંગત નથી. પણ પંડિતજી વિષે તો એમ કહેવું સાવ અપ્રસ્તુત જ થશે. નરહરિભાઈએ ગાંધીજીને તેમના મૃત્યુના સમાચાર નીચે પ્રમાણે મોકલ્યા હતા: "પંડિતજીએ સાંજના ૭–૩૫ વાગ્યે શાંતિથી પ્રાણ છોડયો." આમાં આશ્ચર્ય જેવું નથી. સંધ્યાકાળની પ્રાર્થનાનો તેમનો આ નિત્યનો સમય હતો. ઘરમાં પોતાના દીકરાનો છેલ્લો શ્વાસ જાય છે એમ જોતાં છતાં પ્રાર્થનાનો ઘંટ સાંભળીને તેમણે પ્રાર્થનામાં જઈ શાંતિથી પ્રાર્થના શરૂ કરાવી હતી, અને બાળકના મરણના સમાચાર જાણ્યા બાદ પણ તે શાંતિ અઢળ રાખી ભજન ચાલુ રાખ્યું હતું. એમનો પ્રાણ શાંતિથી જાય તેમાં કશી નવાઈ નથી. તેમના આત્માને શાંતિ મળવાનું રહેતું નથી. પણ પંડિતજીના અવસાનથી અમને અશાંતિ થઈ છે એટલું માત્ર ખરું.

કિશોરલાલ ઘનશ્યામલાલ મશરૂવાળા

હ૦બં૦, ૧૩–૨–'૩૮

પુણ્યશ્લોક પંડિતજી – ૩

નામ જપન ક્યોં છોડ દિયા ?
ક્રોધ ન છોડા ઝૂઠ ન છોડા,
સત્ય વચન ક્યોં છોડ દિયા ?

* * *

ખાલસ ઈક ભગવાન ભરોસે,
તન મન ધન ક્યોં ન છોડ દિયા ?

એકવીસ વરસ પહેલાં ઉપર લખેલા ભજનની મધુર છતાં ઉદ્બોધક વાણીથી પંડિત નારાયણરાવ ખરેનો પ્રથમ પરિચય થયો. આશ્રમમાં સંગીત ન હોય તો એ આશ્રમ કહેવાય જ નહિ એવો આગ્રહ સ્વ૦ મગનલાલભાઈનો હતો. એમણે આશ્રમમાં સંગીતનું વાતાવરણ દાખલ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, અને એ જ કારણસર મુંબઈ જઈને પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પલુસકર પાસે એક સંગીતશાસ્ત્રીની માગણી કરી. એ માગણીને પરિણામે નારાયણરાવ ખરે આશ્રમમાં આવ્યા, અને સાંજે પ્રાર્થનામાં એમણે રામનામની ધૂન જગાવી.

એક રમૂજી વાત પંડિતજીના આશ્રમપ્રવેશને અંગે યાદ આવે છે. મગનલાલભાઈ જ્યારે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં ગયા ત્યારે એમણે ત્યાંના કેટલાક સંગીતપ્રવીણોનું ગાયન સાંભળ્યું અને એક જણની પસંદગી થઈ. મગનલાલભાઈ પાછા આવ્યા, અને થોડા દિવસ પછી નારાયણરાવ ખરેએ આશ્રમપ્રવેશ કર્યો. બીજે દિવસે મગનલાલભાઈ ખાનગીમાં મને કહે, “કાકાસાહેબ, આમાં કાંઈક ગોટાળો છે. મને જે ભાઈ બતાવવામાં આવ્યા હતા ને જેમની મેં પસંદગી કરી હતી તે જુદા જ હતા. પણ હશે, આપણે ભાગે જે આવ્યા છે તે ખરા.” મેં પણ એ વાત છેડી નહિ. ઘણા દિવસ પછી જ્યારે પંડિતજી જોડે મેં આ વિષે સહેજ વાત કરી ત્યારે તેમણે મને કહ્યાનું સ્મરણ છે કે મગનલાલભાઈ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં ગયેલા ત્યારે તેઓ ક્યાંક બહાર ગયા હતા.

જો સાચે જ ગોટાળો થયો હોય તો એની પાછળ હું તો ઈશ્વરનો જ હાથ જોઉં. પંડિતજી કરતાં શ્રેષ્ઠ સાથી અમને આશ્રમવાસીઓને કોઈ ભાગ્યે જ મળત. હિંદુસ્તાનના અનેક પ્રાંતોમાં અનેક સંગીતજ્ઞો જોયા છે, પણ હું નથી માનતો કે જે ગરજ પંડિતજીએ સારી તે બીજા કોઈ સારી શકત.

ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં એમના સાથીઓ પંડિતજીની મશ્કરી કરવા ખાતર એમને ‘નરસિંહ મહેતા’ કહેતા. પણ ખરેખર પંડિતજી નરસિંહ મહેતા જેવા જ સાચા ધૂની ભક્ત હતા.

આ એકવીસ વર્ષ દરમ્યાન અમે કોઈએ પંડિતજીમાં આળસ, સ્વાર્થ કે કૂડકપટ જોયાં નહિ. એમને એક સંગીતની જ લગની લાગી હતી. અત્યંત નિર્મળ વૃત્તિ, નમ્ર સ્વભાવ,

પ્રેમાળ હૈયું અને મધુર કંઠ. જ્યાં જાય ત્યાં પંડિતજી સાત્વિકતાનું વાતાવરણ ફેલાવે. પણ એમનામાં તેજ ન હતું એમ કોઈ ન માને. પંડિતજીના સ્વભાવનો પૂરેપૂરો નિદર્શક એક પ્રસંગ યાદ આવે છે. સાબરમતી સ્ટેશન પાસે કેટલાક મહારાષ્ટ્રીઓ વસતા હતા. એમણે એક દિવસ પંડિતજીને કહ્યું, "અમે તમારું સંગીત સાંભળવા માગીએ છીએ. આજે રાત્રે મિત્રમંડળ ભેગું થશે, તમે આવશો?" નિરભિમાની પંડિતજીએ હા પાડી. રાતના અંધારામાં તંબૂરો લઈ બે માઇલ ચાલતા ગયા. જઈને જુએ છે તો વેશ્યાનું ગાયન ચાલતું હતું. બિચારા પંડિતજી અવાક થઈ ગયા. "આવો આવો, ખરેશાસ્ત્રી, તમારું પણ ગાયન થવા દો," કરીને એ રસિયાઓએ પંડિતજીને આવકાર આપ્યો. "આવે ઠેકાણે મારાથી ન ગવાય," એટલું જ કહી પંડિતજી તંબૂરો લઈને ત્યાંથી ઊઠ્યા ને પગપાળા પાછા ઘેર આવ્યા. બીજે દિવસે આશ્ચર્યચકિત મુદ્રાથી મને કહે, "મને ખ્યાલ નહિ કે એ લોકો આવા હશે. મારાથી ત્યાં એક ક્ષણ પણ રહેવાયું નહિ. હું તો સીધો પાછો આવ્યો." બસ, આટલું એમણે કહ્યું ને ત્યાર પછી કોઈ કાળે એ પ્રસંગનો ઉલ્લેખ સરખો ન કર્યો.

એક દિવસે બહુ દુઃખી થઈને મને કહેવા લાગ્યા, "બાળકોબા જેવો ભક્તિરસ હું જમાવી ન શકું. મારામાં ભક્તિ જ ક્યાં છે? હું શી રીતે સંગીતમાં ભક્તિભાવ રેડી શકું?" મેં કહ્યું, "તમારું સંગીત પોતે જ ભક્તિરસ છે. તમે જ ગાઓ છો ને કે નાદબ્રહ્મની ઉપાસના કરવાથી બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, મહેશ, ત્રણે તૃપ્ત થાય છે. તમારે બીજો કશો પ્રયત્ન કરવાની જરૂર જ નથી."

દાંડી-કૂચના દિવસો અમે આશ્રમવાસીઓ કોઈ કાળે ભૂલી શકીએ એમ નથી. આશ્રમમાં શીતળાનો કોપ ફાટી નીકળ્યો અને પંડિતજીનો નાનો વસંત એનો ભોગ થઈ પડ્યો. વસંત રૂપ અને ગુણ બંનેને કારણે બધાનો વહાલો હતો. વસંતને કારણે પંડિતજીના ઘરમાં એચાર જણનું ટોળું હંમેશાં જામતું. પંડિતજીના સંગીત જેટલું જ આકર્ષક વસંતનું સંગીત હતું. વસંત ગયા પછી તરત જ દાંડી-કૂચ શરૂ થઈ. લક્ષ્મીબહેનને ધીરજ આપવા સારુ પંડિતજી પાછળ રહે તો સારું એમ ગાંધીજીએ સૂચવ્યું. પણ એ વીરાંગનાએ કહ્યું, "ના, હું પંડિતજીને લડતમાંથી નહિ રોકું. એ ભલે જાય. મારું દુઃખ હું ખમી લઈશ." દાંડી-કૂચનાં ચિત્રો જે લોકોએ જોયાં છે તેઓએ પંડિતજીને ગાંધીજીને પડખે ચાલતા જોયા હશે.

અમદાવાદના કેટલાક ધનિકોએ પંડિતજીને પોતાની સેવામાં ખેંચવાનો પ્રથમ પ્રથમ પ્રયત્ન કર્યો. દરેકને પંડિતજી કહેતા કે, "તમને સારો માણસ હું મેળવી આપીશ. મેં મારી સેવા આશ્રમને અર્પણ કરી છે. હવે ધનને લોભે ઊતરતું કામ હું નહિ કરું." અને ખરેખર એમણે અનેક ગુરુભાઈઓને સારે સારે સ્થાને ગોઠવી દીધા, પણ એમને પોતાને કોઈ કાળે એમ ન થયું કે ચાલો આપણે કમાણી કરીએ.

લક્ષ્મીબહેનને આ સ્થિતિથી કોઈ કોઈ વાર માઠું લાગતું, પણ તે કમાણી ઓછી થાય છે કે આશ્રમમાં રહેવું પડે છે એ કારણે નહિ, પણ પંડિતજી પાસેથી એમની વિદ્યા લૂંટી લેનાર સંખ્યાબંધ વિદ્યાર્થીઓનું ટોળું એમની આસપાસ નથી, પંડિતજીની વિદ્યા એળે જાય છે, એ કારણે. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે પોતાના મહાવિદ્યાલયમાં એક છાત્રાલય ચલાવ્યું હતું.

એમાં એમણે કૌટુંબિક ભાવ ઠીક ઠીક જાળવ્યો હતો. એટલે લક્ષ્મીબહેન કહેતાં કે, "હું તો એક આશ્રમમાંથી નીકળી બીજા આશ્રમમાં આવી છું એટલું જ."

સાબરમતી આશ્રમમાં કૌટુંબિક ભાવ ખીલવવામાં પંડિતજીનો ફાળો ઓછો ન હતો. એકેએક પરિવારમાં પંડિતજી આત્મીય ભાવથી ભળી જતા, દરેકના ઉત્કર્ષથી પ્રસન્ન થતા, અને દરેકના દુઃખથી દુઃખી થતા.

સંગીતવિદ્યા નિર્મળ ચારિત્રવાળા લોકોના હાથમાં રહે અને આપણા સામાજિક તેમ જ રાષ્ટ્રીય જીવનમાં સંગીતને ઊંચુ સ્થાન મળે, એટલા ખાતર પંડિતજીએ એકાગ્ર ભક્તિથી અખંડ પ્રયત્નો કરેલા. પંડિતજીની ગુરુભક્તિ અસાધારણ હતી. વિષ્ણુ દિગંબર પલુસકર અને તેમનું ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય એ બંનેની પ્રતિષ્ઠા વધારવામાં પોતાનાથી બનતું કશું કરવું એમણે બાકી રાખ્યું નહોતું. વાતો કરે ત્યારે એમની જ કરે. વિષ્ણુ દિગંબરની હયાતીમાં અને વિશેષે કરીને તેમના સ્વર્ગવાસ પછી પોતાના ગુરુભાઈઓને એકત્ર આણી એમનામાં સંઘભાવ દાખલ કરવાનો પંડિત ખરેએ ભગીરથ પ્રયત્ન કર્યો. આ કામમાં જ્યારે જ્યારે વિઘ્નો આવતાં ત્યારે પંડિતજી લગભગ ચીમળાઈ જતા. મુંબઈ, નાશક, અમદાવાદ, પૂના, લાહોર, અલ્હાબાદ દરેક ઠેકાણે એમનું હૈયું કામ કરતું હતું. પંડિતજીના અનેક ગુણોમાં આ ગુણ મને વધારેમાં વધારે આકર્ષક લાગ્યો. એટલા ઉદારહૃદયી સાથી કે સેવક જે સંસ્થાને મળે તે સંસ્થાની અદેખાઈ જ કરવી જોઈએ.

પંડિતજી જ્યારે આશ્રમમાં આવ્યા ત્યારે તેઓ સંગીત-કળામાં અપ્રતિમ નિષ્ણાત હતા, પણ સંગીતશાસ્ત્રની તાત્ત્વિક ચર્ચામાં તેઓ ઊંડા ઊતર્યા ન હતા. એ બાજુનું મહત્ત્વ જ્યારે એમના ધ્યાનમાં આવ્યું ત્યારે એમણે પોતાનું સંસ્કૃતનું સામાન્ય જ્ઞાન વધારવાથી પ્રારંભ કર્યો. સંગીતશાસ્ત્ર અને ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસ વિષેની જેટલી ચોપડીઓ મળી શકતી હતી તે બધી ભેગી કરી એમણે વાંચી કાઢી. સંગીત-શાસ્ત્રમાં નિષ્ણાત એવા એકેએક માણસની મુલાકાત લીધી. સંગીત સાથે પદાર્થવિજ્ઞાનશાસ્ત્ર જાણી લીધું, અને પોતે પોતાની પ્રતિભા ચલાવી નવી નવી શોધખોળો પણ કરી. સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર લખનાર મહારાષ્ટ્રી વિદ્વાન ભાતખંડે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયથી ભિન્ન દળના કહેવાતા હતા, છતાં ભાતખંડેએ કરેલી સંગીતવિદ્યાની સેવાની કદર પંડિતજી પાસે ઘણી હતી. આશ્રમમાં સંગીતશાસ્ત્રની ચર્ચામાં રસ ધરાવનાર એરંડો હું એકલો જ હતો, એટલે પોતાનાં વાચન ને શોધખોળમાંથી નવી નવી વસ્તુઓ તેઓ મને આવીને કહેતા ને તેની ચર્ચા કરતા. એ વખતનો એમનો વિદ્યાનંદ અને શોધખોળનો જ્ઞાનાનંદ એમના મોઢા પર અપ્રતિમ રીતે તરી આવતો. સંગીતના રાગોનું વર્ગીકરણ એમણે નવી ઢબે કર્યું હતું. સંગીતના અનેક આલાપોમાંથી કુદરતી રીતે પડતા કકડા અલગ અલગ કરી એનું વ્યાકરણ વિદ્યાર્થીઓને શીખવ્યું હોય તો સંગીતવિદ્યા શીખવવામાં પદ્ધતિ અને શાસ્ત્રીયતા આવે. એ દિશામાં એમણે ઘણો પ્રયત્ન કર્યો હતો, અને પોતાનો માર્ગ એમને સ્પષ્ટ દેખાવા પણ લાગ્યો હતો. હું એમને કહેતો કે, "તમારી આ બધી કલ્પનાઓ, કાચી પાકી જેવી છે તેવી,

લખી કાઢો." તેઓ કહેતા, "હજુ નહિ. મારી શોધો હજુ ચાલે છે. દર વખતે મને નવું નવું સૂઝે છે. એમાં જ્યારે સ્થિરતા આવશે ત્યારે સંગીત ઉપર એક સરસ ગ્રંથ હું તમને આપીશ."

હવે એ ગ્રંથ આપણને શી રીતે મળવાનો હતો? એમણે અવારનવાર ભારતીય સંગીત ઉપર જે અનેક લેખો લખ્યા છે તે ભેગા કરી, ક્રમબદ્ધ ગોઠવી પુસ્તકાકારે પ્રસિદ્ધ કરવા એ કર્તવ્ય પુરુષોત્તમ ગાંધી જેવા એમના શિષ્યોનું છે.

સંગીતવિદ્યા આનુવંશિક છે કે નહિ એનો કોઈએ હજુ નિર્ણય કર્યો નથી. પણ પંડિતજીનું આખું કુટુંબ સંગીતમય છે એ ઉપરથી સંગીતના વાતાવરણની અસર તો સ્પષ્ટ થાય જ છે. ખાસ કરીને પંડિતજીની નાની મથુરીનું ગાયન જેમણે હરિપુરામાં સાંભળ્યું હશે તેઓ તો જરૂર કહેશે કે સંગીતમાં આનુવંશિક સંસ્કારનો ફાળો ઘણો હોવો જોઈએ.

આશ્રમમાં આવ્યા પછી પંડિતજીએ જોયું કે સંગીતના અધ્યાપકને કેવળ સંગીતવિદ્યા આવડે એટલું બસ નથી, એને શિક્ષણશાસ્ત્રનો પણ સારો અને ઊંડો પરિચય હોવો જોઈએ. એટલે એમણે એ દિશાએ પોતાનું મન વાળી શિક્ષણક્રમને અનુકૂળ એવાં પાઠ્યપુસ્તકો તૈયાર કરવાનું માથે લીધું, અને એને માટે ખાસ અલહાબાદમાં રહી ત્યાંના પોતાના ગુરુબંધુની મદદથી સારાં પાઠ્યપુસ્તકો તૈયાર કર્યાં.

હિંદી સંગીતમાં કેટલાંક ગાયનો સંગીતની દૃષ્ટિએ ઉચ્ચ કોટિનાં પણ અર્થ અને ભાવની દૃષ્ટિએ હીન પ્રકારનાં હોય છે, એ જોઈ તે તે રાગ અને ઢંગનાં શુદ્ધ કાવ્યો તૈયાર કરાવવા માટે એમણે હિંદી તેમ જ ગુજરાતી કવિઓની ઘણી

ખુશામત કરી. હિંદીમાં જેવી રાગદારીની 'ચીજો' છે તેવી જ મરાઠીમાં પણ હોવી જોઈએ, એ જાતની જે હિલચાલ મહારાષ્ટ્રમાં ચાલી રહી છે તેને પંડિતજીનો ટેકો હતો. ગુજરાતમાં પણ એ ઢબની પ્રવૃત્તિ શરૂ થવી જોઈએ એવો એમનો આગ્રહ હતો.

એક માણસ અનન્ય ભક્તિથી પોતાની વિદ્યાના વિકાસ અને વિસ્તાર પાછળ મંડી પડે તો એક આખા પ્રાંત ઉપર કેટલી અસર પાડી શકે છે, એનો દાખલો પંડિત નારાયણરાવ ખરેએ ઉત્તમ આપ્યો છે. ગમે તે માણસ કે ગમે તે પુસ્તક પંડિતજી પાસે આવે કે તેઓ તેને એક જ નજરે જોતા કે, આમાંથી સંગીતને ઉપયોગી કંઈ મળી શકે એમ છે ખરું?

હમણાં થોડા દિવસ પર મારા આગ્રહથી જ્યારે તેઓ વર્ધા આવેલા ત્યારે વર્ધા-શિક્ષણક્રમમાં સંગીતને કેવું ને કેટલું સ્થાન હોવું જોઈએ, એ ક્રમ પ્રમાણે સાર્વત્રિક કેળવણી દ્વારા કેટલું સંગીત રાષ્ટ્રવ્યાપી કરી શકાય એની ઘણી ચર્ચા અમે કરી. તે વખતે 'વંદે માતરમ્'વાળા રાષ્ટ્રગીત વિષે પણ અમારી થોડી વાતો થઈ. એ ગીતનો રાગ બદલવા વિષે અભિપ્રાય પૂછતાં એમણે કહ્યું, "અમારા વિદ્યાલયે રાગ બેસાડ્યો છે તેના કરતાં સારો રાગ કોઈ બેસાડી આપે અને રાષ્ટ્રહૃદયને જીતી શકે, તોયે રાષ્ટ્રગીતના રાગમાં ફેરફાર ન જ કરાય એમ હું નથી કહેતા. પણ અમે બેસાડેલા રાગ કરતાં ખાસ વિશેષ સારો રાગ કોઈ બેસાડે નહિ ત્યાં સુધી જે રાગ પાછળ અમે ૧૫–૨૦ વરસ સુધી તપશ્ચર્યા કરી છે અને આખા દેશમાં જેનો પ્રચાર કર્યો છે તેનો તમારે સહેજે ત્યાગ ન જ કરવો ઘટે."

પંડિતજીની આ છેલ્લી વાણી આખા રાષ્ટ્રને વિનંતીરૂપે છે, પ્રાર્થનારૂપે છે.

પંડિતજીનો સહવાસ એટલો પ્રેમળ, સાત્ત્વિક અને ઉન્નતિકર હતો કે એમના જવાથી ઘણા લોકોનાં જીવનમાં એક મોટો ખાડો પડ્યો છે. વર્ધામાં અમે જે બે દિવસ વાર્તાલાપમાં ગાળ્યા એ જ છેલ્લા હતા એ ખ્યાલ મનમાં આવતાં મન તો અસ્વસ્થ થાય જ છે, પણ આખું શરીર પણ એ ખ્યાલ મનમાં આવતાંવેંત અસ્વસ્થ થઈ જાય છે. ગુજરાત મહારાષ્ટ્રના લોકો તો પંડિતજીને સ્વરાજકાળના સાત્ત્વિક સંગીતશાસ્ત્રી તરીકે જ લાંબા વખત સુધી ઓળખશે. એમણે સંગ્રહેલી 'આશ્રમ ભજનાવલિ' આખા હિંદુસ્તાનમાં ચાલે છે ને એમનું કાર્ય આગળ ચલાવે છે.

ઉબ્જં૦, ૨૦–૩–'૩૮ દત્તાત્રેય બાલકૃષ્ણ કાલેલકર

સાધુચરિત પંડિતજી

સંગીતશાસ્ત્રી પંડિત નારાયણ મોરેશ્વર ખરેના અવસાનથી કેવળ ગુજરાતને જ નહિ પણ હિંદુસ્તાનને એક મોટી ખોટ પડી છે. ગાંધીજી હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા ત્યાર પછી આપણા પ્રજા-જીવનના અંગ પ્રત્યંગમાં જે નવીન ચેતના સ્ફુરી તેમાં સંગીત તેમ જ અન્ય લલિત કળાઓ પ્રત્યે ઉચ્ચ પ્રકારની અભિરુચિ જાગૃત થઈ. આપણી પડતીના સમયમાં સંગીતવિદ્યા મોટે ભાગે ચારિત્ર્યહીન સ્ત્રીપુરુષોને પનારે જઈ પડી હતી. તેમાંથી તેને છોડાવી ઉચ્ચ ભાવને પોષણ આપનારા સંગીતનો પ્રચાર કરવાનું ભારે કામ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર શાસ્ત્રીએ ઉપાડ્યું. આપણા પંડિત ખરેજી તેમના પટ્ટશિષ્ય. પોતાના ગુરુએ ઉપાડેલા કાર્યને આગળ ચલાવવામાં તેમણે પોતાની કાયા નિચોવી નાખી.

પંડિતજીનો જન્મ સતારા જિલ્લામાં તાસગાંવ તાલુકામાં ઈ. સ. ૧૮૮૯માં થયેલો. મીરજ સંસ્થાનના મહારાજાના આશ્રયથી તેમણે વિદ્યાભ્યાસ કરેલો. સને ૧૯૦૭માં ૧૮

વર્ષની વયે જ્યારે મેટ્રિકમાં ભણતા હતા ત્યારે વિષ્ણુ દિગંબર શાસ્ત્રીનો મેળાપ થયો. સંગીત માટેની તેમની લાયકાત જોઈ તેમણે પોતાની સાથે રહી સંગીતનો અભ્યાસ કરવા સૂચના કરી. મીરજના મહારાજાએ સાત વર્ષ સુધીનું તેમનું બધું ખર્ચ આપવા હા પાડી અને તેઓ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરના અંતેવાસી બન્યા. ચાર વર્ષમાં જ તેમણે સંગીતમાં સારી પ્રગતિ કરી. અને પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે તેમને પોતાના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના અધ્યાપકમંડળમાં લીધા અને સને ૧૯૧૨માં તેના ઉપઆચાર્ય (Vice-principal) બનાવ્યા.

આશ્ચર્યની વાત એ છે કે સંગીતકળા પંડિતજીના પિતાશ્રીમાં તેમ જ તેમનાં ભાઈબહેનોમાં પણ નહોતી. પંડિતજીના માના બાપ કેશવબુવા ગોકટે કોલ્હાપુર તાબાના બાવડા સંસ્થાનમાં ઉસ્તાદ ગવૈયા હતા. પંડિતજીનાં માતુશ્રીમાં નૈસર્ગિક સંગીતશક્તિ હતી, જોકે તેમણે બિલકુલ અભ્યાસ નહિ કરેલો. બાપની શક્તિ દીકરીના એક જ બાળકમાં ઊતરી.

ગાંધીજીએ પોતાના આશ્રમ માટે આશ્રમજીવનમાં સમરસ થઈને રહી શકે એવા એક સંગીતશાસ્ત્રીની પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પાસે માગણી કરી. સ્વ. મગનલાલભાઈ જાતે મુંબઈના મહાવિદ્યાલયમાં જઈ આવ્યા. તે વખતે ખરેજી તો ક્યાંક બહાર ગયેલા એટલે તેમનો અને મગનલાલભાઈનો ભેટો નહિ થયેલો. પણ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે ખરેજીને પસંદ કરીને મોકલ્યા અને વિષ્ણુ દિગંબરની એ પસંદગી શોભી નીકળી. સને ૧૯૧૮ના જાન્યુઆરીમાં ખરેજી આશ્રમમાં આવ્યા. અને ત્યારથી જ તેમની 'રઘુપતિ

રાઘવ રાજારામ'ની ધૂનથી તથા ભક્તિરસથી તરબોળ ભજનોથી ગાંધીજી અને બીજા સૌ આશ્રમવાસીઓ ઉપર તેમણે જે ભૂરકી નાખી તે કાયમની રહી ગઈ. જુદે જુદે ઠેકાણે વસતા સઘળા જ આશ્રમવાસીઓ એક પ્રિય સ્વજનની ખોટ આજે અનુભવે છે.

પંડિતજી આશ્રમમાં આવ્યા તે દિવસનાં તેમનાં બૂટ, મોજાં, હાફકોટ, ફેંટા વગેરે વેશ જોઈ કોઈને સહેજે વિચાર આવે કે આશ્રમના જીવનમાં આ ભાઈ કેમ ભળશે. પણ એ બાહ્ય સ્વાંગ ફેંકી દેતાં એમણે ક્ષણનો પણ વિલંબ ન કર્યો. અને ત્યાર પછી આશ્રમની ઘટમાળમાં જે ફેરફારો થયા તે બધામાં તે આનંદ અને ઉત્સાહથી ભળ્યા. પાયખાનાં-સફાઈનું કામ આશ્રમમાં બધાને જ વારાફરતી કરવાનું આવતું અને પંડિતજી એ કરતા ત્યાં સુધી એમના ગુરુભાઈ બીજા સંગીતશાસ્ત્રીઓ કાંઈ બોલતા નહિ, કારણ એમાં ઝાઝો વખત જતો નહિ. પણ ગાંધીજીએ આશ્રમમાં સંયુક્ત રસોડાનો પ્રયોગ ચલાવ્યો અને પંડિતજીએ રસોડામાં ઠીકઠીક વખત આપવા માંડ્યો ત્યારે એમના ગુરુભાઈઓ એમની મશ્કરી કરતા કે, સંગીતનું કામ છોડી તમે આ દૂધદહીંની અને શાકની વ્યવસ્થામાં ક્યાં પડ્યા છો ? એ ટીકાનો જવાબ આપ્યા વિના પંડિતજી માત્ર હસતા જ. પરંતુ આ કામ જ્યારે કરતા હતા ત્યારે પણ સંગીતના અધ્યયનમાં અને અધ્યાપનમાં તેમણે લવલેશ ન્યૂનતા આવવા દીધી નથી, એટલું જ નહિ, પણ તે વખતેય આવા કામને મિથ્યા બોજારૂપ ગણતા હશે એવા બીજા સંગીતશાસ્ત્રીઓ કરતાં પંડિતજીનો સંગીતના કાર્યમાં ફાળો જરાય ઓછો નહોતો,

બલ્કે વધારે હતો. કારણ, પંડિતજી આખા સંગીતમય હતા. સવારે ચારથી તે રાતે નવ દશ વાગ્યે સૂએ ત્યાં સુધી ગમે તે કામ તેઓ કરતા હોય પણ તેમના દિલમાં સંગીતનું જ રટણ ચાલતું. તેમની પાસે સંગીત શીખવા ઇચ્છનારને તેઓ સંગીત શીખવવા હંમેશાં તત્પર રહેતા અને તેના વખતની અનુકૂળતા સાચવવામાં પોતાને ગમે તેટલી અગવડ પડે તેમ હોય તેનો કદી વિચાર નહિ કરતા. મારા જેવા સંગીતની બાબતમાં તદ્દન જડને પણ તેમણે સંગીત શીખવવા માંડેલું. એક વખત હું બાળકોને 'પશુમાં પડી એક તકરાર' એ કવિતા શીખવતો હતો. મને બરાબર ગાતાં ન આવડે; એટલે જે બાળકને ઠીક આવડતું હતું તે વર્ગનાં બધાં બાળકોને ગવરાવે એમ હું ચલાવતો હતો. પંડિતજી મારા સાખપાડોશી. તેમણે આ જોયું; એટલે મને કહે કે તમારે જેટલી કવિતાઓ શીખવવાની હોય તેટલી ગાતાં તો તમને આવડવી જ જોઈએ. ચાલો હું શિખવાડું. મેં કહ્યું, "મને તો ગાતાં જ નથી આવડતું. અને હું મારું ટટ્ટુ આમ જ ચલાવું છું." એટલે એ કહે, "હાર્મોનિયમની મદદથી ગાઓ." ચાર દિવસ સુધી મને રોજ પકડે અને પેલી 'પશુમાં પડી એક તકરાર' એ કવિતા બરાબર ગાતાં શીખવે. પણ મારે ક્યાં શીખવી હતી? એટલે હું છટક્યો. કવિતા ગાવાને બદલે અર્થને અનુસરીને વાંચીને શીખવવાનો મેં સિદ્ધાન્ત કાઢ્યો અને પંડિતજી થાક્યા.

પંડિતજીનું હૃદય ભક્તનું હતું. એમની બધી ભક્તિ ગુરુ પ્રત્યે ઢળેલી હતી. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરનું નામ દેતાં એમના ચહેરા ઉપર અનન્ય ભક્તિભાવનું સ્ફુરણ થતું. અને

આ ભક્તિભાવમાં વેવલાઈ નહોતી. એ ભક્તિભાવમાં તો સંગીતવિદ્યાને શુદ્ધ અને ઉચ્ચ ભૂમિકા ઉપર પ્રતિષ્ઠિત કરવા પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે આરંભેલા કામને ભારતવ્યાપી કરવાનો દૃઢ સંકલ્પ હતો. વિષ્ણુ દિગંબરજીના અવસાન પછી તેમના બધા શિષ્યો સંગઠિત રહે અને સારા ભારતવર્ષમાં સ્થળે સ્થળે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયો ચાલે, એ માટે પંડિત ખરેજીએ જે તનતોડ પ્રયત્ન કર્યો છે તેનો હું સાક્ષી છું. તેઓ આશ્રમમાં આવ્યા ત્યાર પછી અમદાવાદમાં તેમણે પોતાના ગુરુભાઈઓને બોલાવી સારે સારે ઠેકાણે કામે લગાડ્યા. એ બધા સંગીતના પ્રચારમાં પોતાનો ફાળો આપે એવું તેઓ ઇચ્છતા, અને પેલા ભાઈઓની ઇચ્છા હોય કે અનિચ્છા હોય તોપણ તેમની પાસેથી વધારાનું કામ વિનાવેતને કરાવતા, એટલો પ્રોત્સાહક અને પાવક પ્રભાવ પોતાના ગુરુભાઈઓ ઉપર તેઓ ધરાવતા.

આશ્રમમાં આવ્યા પછી આશ્રમના સિદ્ધાન્તો પ્રત્યે વિરલ શ્રદ્ધા અને ભક્તિ તેમણે કેળવ્યાં હતાં. તેઓ સાદા, સરળ, ઉદ્યમી અને નમ્ર તો સ્વભાવથી જ હતા. તેના ઉપર નિઃસ્વાર્થ સેવાવૃત્તિ અને ત્યાગનો ઓપ ચઢ્યો. આશ્રમમાં આવ્યા પછી સંગીતશાસ્ત્રી તરીકે તેમની કીર્તિ ગુજરાતમાં અને બહાર ફેલાઈ અને મોટા પગારવાળી નોકરીઓ ઘણી વાર તેમની સામે આવી ઊભી રહેવા લાગી, પણ એવા દ્રવ્ય પ્રત્યે કદી એકી નજર તેમણે કરી નથી.

કર્તવ્યપરાયણતાનો ખ્યાલ તેમનો કેટલો ઊંચો હતો તેનું એક જ ઉદાહરણ બસ છે. આશ્રમમાં દાંડી-કૂચની તૈયારીઓ ચાલી રહી હતી. પ્રાર્થનામાં રોજ હજારોની મેદની ઊભરાતી.

પંડિતજીનો નાનો દીકરો વસંત શીતળામાં સપડાયો હતો અને બચવાની આશા નહોતી. પંડિતજી તેની સારવારમાં ગૂંથાયેલા છતાં બન્ને વેળા પ્રાર્થનામાં નિયમિત હાજરી આપતા. છેલ્લે દિવસે તો મરણ સમીપ દેખાતું છતાં પોતાના વહાલા પુત્રની મૃત્યુશય્યા છોડી તેઓ પ્રાર્થનામાં ગયા. ત્યાં તેના મરણના સમાચાર આવ્યા. સંપૂર્ણ ધૈર્ય અને શાન્તિથી તે સાંભળી લીધા અને પ્રાર્થના પૂરી થયે જ ઘેર ગયા. ગાંધીજીએ કહ્યું કે, "લક્ષ્મીબહેનના આશ્વાસન અર્થે ભલે તમે દાંડી-કૂચમાં ન આવો." પણ એ ધીર પતિપત્નીએ સૂચના ન સ્વીકારી અને પંડિતજી પોતાના પુત્રના મરણને પાંચમે દિવસે દાંડી-કૂચમાં નીકળ્યા.

લડત પૂરી થયા પછી અમદાવાદમાં ફરી પાછી પોતાની સંગીતપ્રચારની પ્રવૃત્તિ ઉપાડી. સંગીતના શિક્ષકો તથા પ્રચારકો તૈયાર કરવા વિદ્યાપીઠના આશ્રય નીચે એક સંગીત વિદ્યાલય કાઢયું. અને સંગીતના સર્વસામાન્ય શિક્ષણ માટે અમદાવાદ શહેરમાં એક ગાંધર્વ વિદ્યાલય કાઢયું. પંડિતજીના ઊંચા ગુણો અને નિર્મળ ચારિત્ર્ય એ આપણો આધ્યાત્મિક વારસો છે, જ્યારે પંડિતજીની આ સંગીતપ્રવૃત્તિ એ આપણો સ્થૂળ વારસો છે. સંગીત પ્રત્યે પ્રેમ અને ઉચ્ચ અભિરુચિનો જે પ્રવાહ તેમણે ગુજરાતમાં રેલાવ્યો છે તે પ્રવાહને વહેતો રાખી એ વારસાને લાયક આપણે થવાનું છે.

પંડિતજીની કૃતિઓમાં 'આશ્રમ ભજનાવલિ' તો આખા દેશમાં પ્રસિદ્ધિ પામી છે. તે ઉપરાંત 'લોકસંગીત' નામના પુસ્તકમાં કેટલાંક ગુજરાતી ગીતો સ્વરલિપિબદ્ધ કરીને એક મોટી સેવા તેમણે કરી છે. વળી કેટલાક રાગોનાં મુખ્ય

મુખ્ય લક્ષણો તે જ રાગમાં તેમણે રચ્યાં છે. આ ઉપરાંત સંગીતના શિક્ષણ માટે કેટલાંક ક્રમિક પુસ્તકો પણ તેમણે રચ્યાં છે. સંગીતની કળા સાથે સંગીતના શાસ્ત્રની પણ તેમણે ઉપાસના કરી હતી. સંગીતશાસ્ત્ર વિષેના તેમના લેખો અને વ્યાખ્યાનો સંગૃહીત કરવા જેવાં છે.*

નરહરિ દ્વા. પરીખ

* પ્રસ્થાન: વર્ષ ૧૩, અંક ૪–૫,

પરિશિષ્ટ

પંડિતજીનું નાનું સંગીત પુસ્તકાલય

૧. Indian Music By Shahinda.

૨. „ „ „ Pandit Shed Marain Shamlla

૩. Introduction to the study of Indian Music By E. Clemen

૪. Indian Music By Bh. A. Pingle

૫. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ

૬. Elementary Lessons on Sound By Dr. W. H. Stone

૭. Elements of Music

૮. A Dip into infinity on the Shrutis in Melody By M. D. Dafturdar

९. अभिनवतालमंजरी

१०. आयने अकबरी (पूर्वार्ध उत्तरार्ध)

११. अनूप संगीतविलास, अनूप संगीतरत्नाकर, अनूप संगीतअंकुश

१२. एकनाथ महाराज कृत श्रीभावार्थरामायण
१३. Kalidas & Music
१४. Karunamirtha Saoram (Extract from the first book on Srutis part I, II Tanjare)
१५. गीतगोविंदकाव्यम् ।
१६. ગાયનવાદન પાઠમાળા (અવેર્કૃત)
१७. तालचक्रम् ।
१८. तानसेन कृत संगीतसार ।
१९. Theory of Indian Music as expounded by Somanath
२०. The Music of India By Herbert A. Poloy B. A.
२१. The Calcutta review
२२. The Hindu Music Scale & Twenty-two Shrutis By Krushnaji Balal Deval
२३. The Akbarnama of Abul Fazi
२४. The Psychology of Music By H. P. Krishnarao B. A.
२५. The Music and Musical Instruments
२६. Natyasastra of Bharat Muni (भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र)
२७. નાગરીપ્રચારિણી પત્રિકા
२८. नारदीय चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम् ।
२९. नारदीय शिक्षा

૩૦. पुरुषसूक्तम्   श्री. काशीनाथ वामन लेले कृत
૩૧. पुष्टीमार्गीय पदसंग्रह
૩૨. Manufacture of Ideas for Music Composition
૩૩. Music of Hindustan   By Fox Strangways
૩૪. रामदास आणि रामदासी
૩૫. The Rags of Hindustan
૩૬. राग विबोध
૩૭. राधामाधवविलासचंपू:
૩૮. रागरत्नाकर
૩૯. रागविबोधप्रवेशिका
૪૦. रागमाला
૪૧. रागविलास (બે પુસ્તક)
૪૨. रामगीत गोविंद
૪૩. वैदिककाल गणनापद्धति आणि निर्णय   श्री. रामचन्द्र जन्मकाल
૪૪. शब्दस्तोम महानिधि:
૪૫. શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક સંગીતતુલના
૪૬. श्रुतिस्वरसिद्धान्त
૪૭. श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्   (भातखंडे कृत)
૪૮. सार्थसाप्रश्नीजातकं   By अमृतमाधव वाघोलकर
૪૯. संगीतसमयसार
૫૦. Sanskrit Research   Vol. I, II
૫૧. संगीतरत्नाकर with संगीतसुधाकर   सारंगदेव कृत

૫૨. संगीतचिंतामणि

૫૩. संगीतादित्य

૫૪. Some thoughts on Hindi Music By G. S. Khare

૫૫. संगीतसंजीवनी

૫૬. साहित्यशास्त्र

૫૭. संगीतपारिजात

૫૮. संगीतसारसंग्रह By S. M. Tagore

૫૯. स्वरमेलकलानिधि

૬૦. संगीतशास्त्र कवि नथुराम सुंदरजी

૬૧. સંગીતશિક્ષક ડાહ્યાલાલ શિવરામ

૬૨. સંગીત બાલપોથી

૬૩. संगीत पारिजात प्रवेशिका

૬૪. संगीतदर्पण रतनशी लीलाधर ठक्कर कृत

૬૫. संगीतरत्नाकर सारंगदेवकृत

૬૬. संगीतमकरन्द नारदकृत

૬૭. संगीतरत्नाकर वाडीलाल शिवराम

૬૮. संगीत गीतांजली रविन्द्रनाथ ठाकुर

૬૯. संगीतदर्पण भाग १ विश्वनाथ रामचन्द्र

૭૦. हिंदुस्तानी संगीतपद्धति भा. १, २, ३

૭૧. ज्ञानदेवी

ક્રમિક પુસ્તકો

१. मआरी फुन्नगमात दूसरा भाग महम्मदअलीखां

૨. સંગીત સમુચ્ચય પ્રથમ ભાગ શવેન્દ્રનાથ બસુ

૩. संगीत द्वितीय भाग

४. ,, तृतीय ,,

५. संक्षिप्त संगीतसूर्यप्रकाश — मास्तर गोविंद प्रकाश
६. सतार शिक्षक भा. (१), (२) — रंगो अनंतठक्कर (२) पुरुषोत्तम गणेश
७. हिंदुस्तानी संगीतपद्धति क्रमिक पुस्तक १, २, ३, ४,
८. Gorkhajit Prakash Part I
९. श्रीराम पद्यमाला — नारायण वी. सुकथनकर
१०. सनईवादन पाठमाला (पहिले पुस्तक)
११. हिदुस्तानी संगीतप्रवेशिका भा. १ (२ प्रत), २ मुरारिप्रसाद
१२. सतारीचे पुस्तक — कैलासवासी तंतकार
१३. संगीतगुच्छ — टिळक रा. विद्यालय
१४. भजनसंग्रह (२ भाग) — रावजी जनार्दन
१५. संगीतप्रवेशिका — विष्णु शामराव आत्रे
१६. हिंदी हारमोनियम शिक्षक
१७. गीतावलि
१८. संगीतामृतप्रवाह
१९. संगीतप्रकाश — महाराणा प्रतापदेवजी
२०. मृदंगवादन — विश्वनाथ रामचंद्र काळे
२१. तालादर्श
२२. हिंदुस्तानी संगीत प्रवेशिका — मुरारिप्रसाद
२३. संगीतशिक्षक भा. १, २ — गणेश रामचंद्र गोखले

ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયનાં પુસ્તકો

२४. राष्ट्रगीत
२५. भजनामृत लहरि — १ (प्रत २), २ (प्रत २), ३, ४, (प्रत २), ५ (प्रत २)
२६. राग भैरव

२७. राग भूपाली

२८. रागबिहाग

२९. राग कल्याण

३०. राग मालकंस

३१. स्वल्पालाप गायन भा. ४

३२. संगीततत्त्वदर्शक भा. १

३३. संगीत बालबोध भा. १ (प्रत २), २, ३ (प्रत ३), ४, ५ (प्रत २)

३४. व्यायाम के साथ संगीत भा. १, २

३५. अंकित अलंकार

३६. कर्नाटकी संगीत भा. १ (प्रत २)

३७. सतार की पुस्तक भा. १, २

३८. महिला संगीत भा. १, २

३९. होरी

४० बंगाली गायन

४१. श्रीरामगुणगान

४२. रागप्रवेश भा. १ थी (१८ भा. २ अने ४ नथी)

४३. संगीत बालप्रकाश भा. २, ३ (भा. १ नथी.)

४४. मृदंग और तबला वादन सुबोध

४५. सितार लहरि (प्रथम पुस्तक) शंकर गणेश व्यास

४६. वायोलिन शिक्षक शंकरराव पाठक